महाराष्ट्रीय नाटककार

२

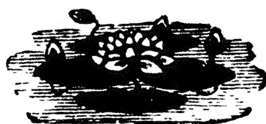
किर्लोस्कर

लेखक

श्री. सदाशिव वामन जोशी, एम्. ए.

व

डॉ. केशव वामन साठे, एम्. बी. बी. एस्.



कार्तिक शुद्ध प्रतिपदा, शके १८५२

ऑक्टोबर १९३०   किंमत १ रुपाया

प्रकाशक

बेळगांव येथील ' मित्रमंडळा 'करितां

डॉ. केशव वामन साठे, एम्. बी. बी. एस.,

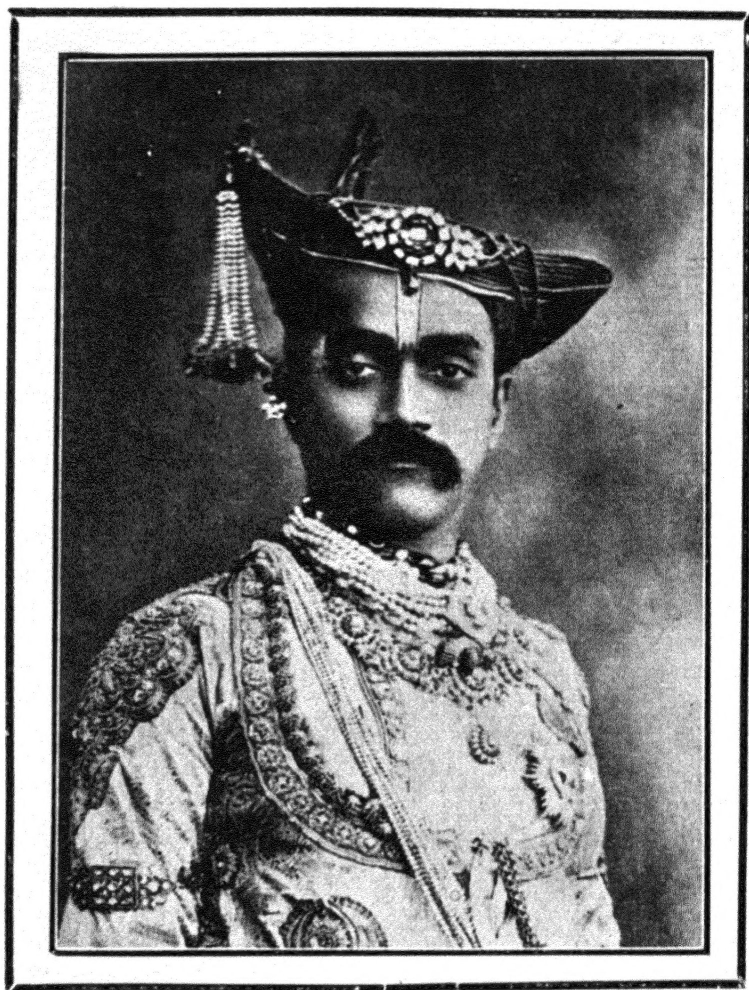
बेळगांव.

मुद्रक

सदाशिव रामचंद्र सरदेसाई, बी. ए., एलएल. बी

नवीन समर्थ विद्यालयाचा ' समर्थ-भारत ' छापखाना,

९४७ सदाशिव, पुणे २.



देवास सीनियर संस्थानाधिपति.



कै. आण्णासाहेब किर्लोस्कर



बाळकोबा नाटेकर



भाऊराव कोल्हटकर



मोरो बापूजी वाघुलीकर



शंकर बापूजी मुजुमदार

महाराष्ट्रीय नाटककार

किर्लोस्कर

अनुक्रमणिका

मित्रमंडळानें प्रसिद्ध केलेलीं पुस्तकें

महाराष्ट्रीय नाटककार-माला--

१. गडकरी--किंमत १ रु.	लेखक श्री. स. वा. जोशी, एम्. ए.
	व
२. किर्लोस्कर--किंमत १ रु.	डॉ. के. वा. साठे, एम्. बी. बी. एस्.
३. केळकर-- ,,	,, ,,
४. खरे-- ,,	,, ,,

(हीं पुस्तकें लवकरच प्रसिद्ध होतील.)

कथासंग्रह— किंमत १ रु. संग्राहक

श्री. वा. त्रि. भाटे, बी. ए.

(छापत आहे) व

श्री. ना. ग. सखदेव, बी. ए.

गृहचित्रें— लेखक

श्री. स. वा. जोशी, एम्. ए.

स्वास्थ्यसंरक्षणमाला--

१. शारीरिक स्वास्थ्य— लेखक

डॉ. के. वा. साठे, एम्. बी. बी. एस्.

पुस्तकें मिळण्याचीं ठिकाणें—

१. पनचुरे पुराणिक आणि मंडळी, माधवबाग, मुंबई.
२. महाराष्ट्र बुक डेपो, बुधवार पेठ, पुणें.
३. मॉडर्न बुक डेपो, गणपतगल्ली, बेळगांव.
४. मराठे स्पोर्टस् डेपो, ,, ,,
५. दूत ऑफिस, सोलापूर.
७. पी. व्ही. गोळवलकर, बुकसेलर, सांगली व कोल्हापूर.

यांशिवाय कोणत्याहि प्रसिद्ध बुकसेलरकडे अगर डॉ. के. वा. साठे, एम्. बी. बी. एस्., बेळगांव, यांचेकडे हीं पुस्तकें विकत मिळतील.

दाखविलें म्हणजे त्या पदांतील रसाचा उत्कर्षच होतो, किंवा थोर पुरुषांचा प्रत्यक्ष परिचय झाल्यानंतरहि तद्विषयक सुंदर चर्चा ऐकण्यानें जशी परिचयाची गोडी द्विगुणित होते, त्याप्रमाणेच किर्लोस्करांच्या सौभद्रादि कृति जरी वाचकांच्या परिचयाच्या असल्या तथापि श्री. जोशी व डॉ. साठे यांनीं केलेलें त्या कृतीचे परीक्षण वाचून वाचकांच्या आनंदांत भरच पडेल यांत मला शंका वाटतच नाहीं.

कित्येकांना वाटतें कीं, शाकुंतलसौभद्र यांसारखीं पौराणिक नाटकें लोकांना आवडतात याचें कारण असें कीं, त्यांतली संविधानकें लोकप्रसिद्ध असतात व पात्रें लोकपरिचित असतात, आणि यामुळें संविधानकाच्या जुळणीबद्दलचीं किंवा स्वभावांच्या आविष्काराबद्दलचीं व्यंगें लोकांच्या नजरेस येत नाहींत ही गोष्ट थोडीशी खरी आहे. पण थोडीशीच खरी आहे. नारद, अर्जुन, भीम, कृष्ण यांचीं पात्रें रंगभूमीवर आल्यापासूनच प्रेक्षकांना परिचित वाटूं लागतात व कुशल नाटककाराच्या कृतींत आरंभापासूनच रसोत्पत्ति करूं शकतात ही गोष्ट खरी आहे. पण नाटककार कुशल असला तर ही गोष्ट साधते, एरव्हीं नाहीं, हेहि ध्यानांत धरिलें पाहिजे. दुसरी गोष्ट अशी कीं, संविधानक व पात्रें सुप्रसिद्ध असणें हें नाटककाराला कित्येक वेळां एक प्रकारचें बंधनच आहे. भाषांतर करण्यापेक्षां नवीन लेख लिहिणें पुरवलें, हा जसा कित्येक वेळां लेखकांना अनुभव येतो, त्याप्रमाणेच जुनीं पात्रें व जुनीं संविधानकें घेण्यापेक्षां आपल्या कल्पनेला पाहिजे त्याप्रमाणें सगळेंच नवीन बनविणें अधिक सोइस्कर असें वाटावयास लावणारे बिकट प्रसंग पौराणिक नाटककारांवर येत असले पाहिजेत, अशी माझी समजूत आहे. किर्लोस्करांचीं नाटकें, श्री. जोशी व डॉ. साठे यांच्या या पुस्तकाचें पारायण करून, पुन्हा एकदां बारकाईनें वाचल्यास, मूळ पौराणिक कथांतल्या व प्रसंगांतल्या कोणत्या गोष्टी नाटककार गाळतो, त्यांत कोणत्या गोष्टींचा प्रतिभेच्या सहाय्यानें भर घालतो व आपलें कार्य कुशलतेनें कसें साधितो हें चांगलें ध्यानांत येईल. केवळ प्रसंगांतच व जुळणीतच आण्णा किर्लोस्करांनीं भर घातली आहे असें नव्हे. तर भाषेमुळेंहि या नाटकांची आकर्षकता वाढविली आहे.

शाकुंतल व सौभद्र या नाटकांना संगीताची जोड मिळाली, ती तर अपूर्वच होती. साध्या वेषांत आश्रमांत गेलेल्या दुष्यंताला शकुंतला मिळालेली पाहून किंवा बाह्यत: भगवीं वस्त्रें धारण करणाऱ्या अर्जुनाला सुभद्रा मिळालेली पाहून जसा रसिक प्रेक्षकाला आनंदातिशय होतो, तसा आनंदातिशय साध्याभोळ्या मराठी नाट्यवाङ्मयाला रागदारीची जोड मिळालेली पाहून रसिक टीकाकाराला

होतो; यांत फारशी अतिशयोक्ति नाहीं. आण्णा किर्लोस्करांच्या आधीं विष्णुपंत भावे, सोकर बापूजी त्रिलोकेकर इत्यादि नाटककारांच्या नाटकांत पदें असत, नसत असें नाहीं. पण योग्य ठिकाणी योग्य चाली घालून नाट्यकुशल व गायनकुशल नटांकडून उठावदार रीतीनें रसानुकूल रागदारीमध्ये आण्णांच्या नाटकांतच प्रथमत: प्राधान्येंकरून पदें म्हटलीं गेल्यामुळें संगीत नाटकांचें जनकत्व 'प्राधान्येन व्यपदेशः भवन्ति' (प्राधान्यामुळेंच नांवें पडत असतात.) या न्यायानें आण्णांकडेच जातें. असो.

आण्णांचीं नाटकें अद्यापपर्यंत लोकप्रिय असण्याचें आणखी एक कारण असे कीं, त्यांच्या नाटकांतल्या पात्रांचीं नांवें, त्यांचा पोशाख व त्यांचा स्वभाव यांत कांहीं अंशीं पौराणिकपणा व कृत्रिमपणा असला तरी मूलभूत मनोवृत्ति व मनोविकार यांच्या बाबतींत त्यांत स्वाभाविकपणा व मानवीपणा आहे. आण्णा किर्लोस्करांचीं पात्रें प्रथमदर्शनीं जरी जुनींपुराणीं व अतिमानवी गुणांनीं युक्त अशीं वाटलीं, तथापि त्यांचें बोलणेंचालणें, त्यांचें रुसणेंरागावणें, त्यांची थट्टामस्करी इत्यादि गोष्टी पाहिल्या म्हणजे तीं जणू काय आपल्या परिचयाच्या आधुनिक कुटुंबांतली माणसें आहेत, असें वाटतें. कारण त्यांच्या ह्या सर्व कृति मूलभूत मनुष्यस्वभावाला पूर्णपणे अनुरूप अशा दाखवल्या आहेत. आधुनिक कालांतील कांहीं नाटकांतल्या पात्रांप्रमाणें आण्णांचीं पात्रें अशक्य कोट्या करीत नाहींत, किंवा अस्वाभाविक मनोविकारांचा आविष्कार करीत नाहींत!

आण्णांच्या नाटकांचा आणखी असा एक अभिनंदनीय विषय आहे कीं, आद्यनाट्याचार्य भरतमुनीनें सांगितल्याप्रमाणें भावांना, बहिणींना, मुलींना सुनांना, पुत्रांना, जांवयांना, नाटकगृहांत नेऊन, एकत्र पाहण्यासारखीं तीं नाटकें आहेत. तीं पाहतांना लज्जेनें तोंड लपविण्याचें कारण पडत नाहीं ! असो.

आण्णांचें जीवनचरित्र, त्यांचें नाट्यकौशल्य, नाटककंपनीचे उत्पादक व चालक म्हणून त्यांच्यामध्यें असलेले गुण, त्याच प्रमाणें नाटककार या नात्यानें त्यांचें वैशिष्ट्य व त्यांचे गुणावगुण इत्यादि गोष्टी सांगण्याची माझी इच्छा नाहीं; व या कार्याला हें स्थानहि उचित नव्हे. तेव्हां, श्री. स. वा. जोशी व डॉ. के. वा. साठे ह्यांनी हें ज्या त्या सुंदर पुस्तकांत विस्तारपूर्वक व मार्मिकपणें दाखविलें आहे तें हें पुस्तक वाचण्यास वाचकांना विनंति करून मी त्यांची रजा घेतो.

हिंगणें,
१७–१०–१९३०.

वा. म. जोशी.

आत्मनिवेदन



" Piece out our imperfections with your thoughts "

... ...

" Who, prologue like, your humble patience pray,
Gently to hear, kindly to judge, our play "

Shakespeare—Henry V

' महाराष्ट्रीय नाटककार ' मालेंपकीं, आमचे पाहिले पुस्तक ' गडकरी ' हे प्रसिद्ध होऊन महाराष्ट्र रसिक वाचकांपुढें आल्यास आज सहा वर्षे होत आलीं. त्यानंतर आज त्याच मालेंपकीं दुसरें पुस्तक ' किर्लोस्कर ' हे रसिक वाचकांच्या हातीं देण्यास आम्हांस अत्यंत आनंद वाटत आहे. व्यवसायभिन्नत्वामुळें इतके दिवस वाचकांच्या भेटीस येतां आले नाहीं, त्याबद्दल आम्ही त्यांची क्षमा मागतों.

आमचें पाहिलें पुस्तक—' गडकरी '— प्रयोगादाखल पाहिलाच प्रयत्न म्हणून भीतभीतच आम्ही प्रसिद्ध केलें पण रसज्ञ विद्वानांनीं ते आमचे वेडेवांकडे बोल गोड करून घेतले, एवढेंच नव्हे, तर अशा प्रकारचे प्रयत्न चालू ठेवण्यास प्रोत्साहनहि दिलें. त्यामुळेंच आजचें हें दुसरें पुस्तक आपल्या हातीं आम्हांस देतां येत आहे.

पहिल्या पुस्तकावर प्रसिद्ध झालेल्या परीक्षणांतून दिल्या गेलेल्या व पत्रद्वारें मिळालेल्या सूचनांच्या अनुरोधानें, सुधारणा करण्याचा प्रयत्न या पुस्तकांत केला आहे. मराठी नाटकाचा पूर्वेतिहास, नाटककाराचें जीवनचरित्र, नट व नाटककार त्यांच्या अन्योन्य संबंधांविषयीं कांहीं विधायक सूचना व नाटकांच्या परीक्षणापूर्वीं दिलेले त्यांचे गोषवारे, इत्यादि कांहीं नवीन गोष्टींचा या पुस्तकांत केलेला आविष्कार, हा त्या सूचनांचाच परिणाम आहे असें पुस्तक वाचतांच लक्षांत येईल.

कै. आण्णासाहेब किर्लोस्कर त्यांच्या चरित्राविषयींची माहिती, त्यांचे समकालीन बेळगांवचे श्री. किरात, श्री. रावजी गंगाधर खोत, वकील, वगैरे सारख्या कांहीं सद्गृहस्थांना समक्ष भेटून आणि किर्लोस्कर यांच्या प्रसिद्ध झालेल्या चरित्रावरून घेतली आहे.

‘ महाराष्ट्रीय नाटककार ’ ही माला लिहितांना महाराष्ट्रीय नाट्यकलेची परंपरा, प्रचलित पाश्चात्य व पौरस्त्य नाट्यशास्त्राविषयींचे कांहीं नियम व परिपाठ यांविषयीं चर्चा करून, हल्लींच्या परिस्थितींत सर्वसम्मत होण्यालायख असे कांहीं नियम व अशीं कांहीं प्रमेयें गृहीत धरून, त्यांच्या सहाय्यानें आम्हीं त्या त्या नाटककाराच्या कृतींचें परीक्षण करावयाचें योजिलें आहे. नाट्यकलेचें सर्वांगीण विवेचन करणारा असा आधुनिक नाट्यशास्त्रग्रंथ मराठींत नाहीं. म्हणून या मालेंतील विवेचनांत प्रसंगोपात्त, नट, नाटककार व प्रेक्षक ह्या रंगभूमीच्या तीन घटकांविषयीं शक्य तेथें ऊहापोह करून, विषयांतराचा थोडा दोष पदरीं घेऊनहि, त्या विषयांकडे लोकांचे लक्ष वेधण्याचा प्रयत्न करण्याचें आम्ही ठरविलें आहे. तेव्हां ह्या विषयाच्या अभ्यासाची प्रेरणा करण्याचें कार्य जरी प्रस्तुत मालेनें केलें तरी इष्ट हेतूच्या सिद्धीमुळें आम्हांस आनंद वाटेल.

ह्या पुस्तकांत जे गुण असतील त्यांचें सर्व श्रेय पहिल्या पुस्तकावर परीक्षणें व पत्रें लिहून सूचना करणाऱ्या रसिकवर्गाला व ह्या लेखनास प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष साह्य करणाऱ्या विद्वद्वर्गाला आहे. ह्यांपैकीच १४व्या महाराष्ट्र-साहित्य-संमेलनाचे अध्यक्ष कै. **आण्णासाहेब परांजपे** ह्यांचा प्राधान्यानें सादर नामनिर्देश केला पाहिजे. चांगुलपणाच्या श्रेयाची अशी वांटणी झाल्यानंतर उरलेल्या दोषाच्या भागाची मालकी मात्र सर्वस्वीं आमची आहे हें सांगणें नकोच.

— ग्रंथकर्ते.

आभार



देवास सीनियर संस्थानचे अधिपति, **श्रीमंत सर तुकोजीराव बापूसाहेब महाराज पवार,** K. C. S. I., यांनीं या आमच्या कृतीस प्रोत्साहन देऊन व ती स्वतःस अर्पण करण्याची परवानगी देऊन आम्हांस उपकृत करून ठेविलें आहे, याबद्दल आम्ही सरकारांचे आभारी आहों.

आरंभापासून लेखनाचा श्रीगणेशा शिकविणारे व अखंड प्रोत्साहन देणारे **गुरुवर्य भाऊसाहेब सोमण (किरात)** व **गुरुवर्य तात्यासाहेब कोल्हटकर** यांचे आभार शब्दांनीं किती व कसे मानावे? कितीहि मानले तरी ते अपुरेच होणार! **भाऊसाहेब सोमण, तात्यासाहेब कोल्हटकर** व **श्री. शंकर बापूजी मुजुमदार** यांनीं समक्ष, लेखी व पुस्तकद्वारा जी माहिती पुरविली, ज्या मार्मिक सूचना केल्या व हरएक प्रकारची मदत केली त्याबद्दल आम्ही त्यांचे ऋणी आहों. एखादी वस्तु पूर्ण तयार होईपर्यंत तिच्यावर अनेक संस्कार होत असतात व निरनिराळ्या अनेक गोष्टींचें साह्य तिला मिळत असतें. तद्वत् ह्या कृतीला दृश्य स्वरूप येईपर्यंत, विषय सुसंघटित मांडण्याचे कामीं **श्री. कृष्णाजी रामचंद्र परांजपे,** S. T. C., व **श्री. नारायण रामचंद्र सखदेव,** B. A. ह्या आमच्या बेळगांवच्या मित्रांचें बिनमोल सहाय्य आम्हांस झालेलें आहे.

पुस्तकाची जुळणी झाल्यानंतर १५ व्या महाराष्ट्र-साहित्य-संमेलनाचे अध्यक्ष विद्वद्वर्य **प्रो. वामन मल्हार जोशी,** M. A., त्यांनीं आपलीं महत्त्वाचीं कामें जरा बाजूस सारून, प्रकृतिस्वास्थ्य नसतांहि पुस्तकाचीं मुद्रितें वाचून, सहृदय व मार्मिक प्रस्तावना लिहून जनतेला पुस्तकाची ओळख करून दिली याबद्दल आम्ही त्यांचे सदैव ऋणी आहों.

तसेंच आपला अमूल्य वेळ खर्चून पुस्तकाचीं मुद्रितें वाचून, आपले स्पष्ट अभिप्राय तांतडीनें पाठविल्याबद्दल व ते पुस्तकांत समाविष्ट करण्याची परवानगी देऊन पुस्तकाची शोभा वाढविल्याबद्दल **इंदूरचे श्रीमंत सरदार माधवराव-**

साहेब किबे, M. A., M. R. A. S., व **नागपूरचे प्रो. शं. दा. पेंडसे,** M. A., M. O. L., ह्या विद्वान् सद्गृहस्थांचे आम्ही अत्यंत आभारी आहों.

समर्थ भारत छापखान्याचे मालक **श्री. सदाशिव रामचंद्र सरदेसाई,** B. A., LL. B., यांनीं हें पुस्तक अत्यंत व्यवस्थेशीर, पण अल्पावधींत छापून दिलें ह्याबद्दलच नव्हे तर, त्यांनीं तें अंतर्बाह्य सजविण्याला जी मदत केली, त्याबद्दलहि त्यांचे मनःपूर्वक आभार मानले पाहिजेत.

बेळगांव,
कार्तिक शुद्ध प्रतिपदा,
शके १८५२.

सर्वांचे नम्र,
सदाशिव वामन जोशी,
केशव वामन साठे.

महाराष्ट्रीय नाटककार



किर्लोस्कर





विभाग पहिला



पूर्वपीठिका

It has been considered as the misfortune of first rate talents for the stage, that they leave no record behind them except that of vague rumour, and that the genius of a great actor perishes with him, "leaving the world no copy." —*Hazlitt*.



उत्तम नटांसंबंधीं काढलेले वरील उद्गार सत्यास बरेच धरून आहेत. आपल्या रंगभूमीच्या आजपर्यंतच्या इतिहासांत चांगले नट बरेच होऊन गेले असले तरी त्यांच्याविषयीं नुसत्या आख्यायिकाच प्रचलित आहेत. त्यांच्या भूमिका पाहिलेले लोक हयात असेपर्यंत या आख्यायिका तरी निदान ऐकूं येतात; पण पुढच्या पिढीस त्या सर्व गप्पाच वाटतात. निदान अतिशयोक्तीनें विकृत झाल्यानें त्या अविश्वसनीय तरी वाटतात. फार जुन्या नटांच्या गोष्टी सोडून देऊन, नुकत्याच आपल्या पुढें होऊन गेलेल्या, गणपतराव जोशी, नानबा गोखले,

जोगळेकर, व केशवराव भोसले, अशांच्या भूमिका आपण पाहिल्या आहेत. त्यांची जी स्तुति आपण करितों त्यांतहि नव्या पिढीचा तरुण अतिशयोक्तीचें मान प्रमाणाबाहेर गृहीत धरतो. अशा रीतीनें अत्युत्तम नट म्हणून नांवाजलेल्या नटांची आठवणहि फार दिवस मागें राहत नाहीं; ती एकाद्या पिढीपर्यंत फार तर जागृत राहते, पण नंतर सुप्त होते. स्वतःविषयीं, लोकांच्या अंतःकरणांत कायमची आठवण राहावी म्हणून नटांना कांहीं तरी अद्वितीय कामगिरी करून दाखवावी लागते. अशा रीतीनें आपलें स्मरण कायम केलेल्या भाग्यवान् नटांच्या........ मालिकेंत कै. आण्णासाहेब किर्लोस्कर यांनीं अग्रस्थान मिळविलें आहे. गॅरिकनें आपल्या अद्वितीय अभिनयकौशल्यानें, शेक्स्पिअरच्या नाट्य-कृतींना नवीन चैतन्य आणिलें.* दुसऱ्या नाटककारांच्या कल्पना गॅरिकनें मूर्त स्वरूपांत उभ्या केल्या व जगांत अजरामर कीर्ति मिळ-विली. गणपतराव जोश्यांनीं आपल्या अप्रतिम अभिनयाच्या जोरावर महाराष्ट्र रंगभूमीच्या इतिहासांत अपूर्व नांव केलें. भाऊराव कोल्हट-करांनींहि आपल्या मधुर आवाजावर व भारदस्त अभिनयपटुत्वावर आपली आठवण मागें ठेविली; पण किर्लोस्कर केवळ नटाच्या कीर्ती-वरच थांबले नाहींत, तर ते यशस्वी नाटककार म्हणूनहि महाराष्ट्री-यांच्या प्रीतींतले होऊन राहिले आहेत.

नट व नाटककार या दोन्ही अवस्थांचें हें मिश्रण किर्लोस्कर यांच्या-मध्यें इतकें अन्योन्यशोभेचें झालें आहे कीं, त्यानंतर झालेल्या एकाहि नाटककाराच्या कृतींत अगर कीर्तींत यास तोड मिळाली नाहीं. कारण आण्णासाहेबांनीं नट व नाटककार अशा दोन भूमिका केल्या येवढेंच

---

* **Fame forgets one by one and year by year, those who have been great lawyers, great statesmen and great warriors in their day; but the name of Garrick still survives.** —*Hazlitt.*

नव्हे, तर त्यांनीं रंगभूमीच्या इतिहासांत एक महत्त्वाची क्रान्ति केली व आज दिसणाऱ्या या मराठी रंगभूमीचा पाया घातला. ह्या त्यांच्या कृतीची खरी योग्यता कळण्यासाठीं प्रथम मराठी नाटयकलेच्या व रंगभूमीच्या उत्क्रान्तीचा इतिहास पाहिल्यास अस्थानीं होणार नाहीं. मराठी रंगभूमीचा उपलब्ध इतिहास आज गेल्या शंभर वर्षांतीलच आहे, तेव्हां त्यापूर्वीं नाटयकला महाराष्ट्रांत नव्हतीच कीं काय, असा प्रश्न प्रथमतःच पुढें येतो. याचा विचार करण्यासाठीं इतिहासाच्या कक्षेंत जरा मागें जाऊन साधनांचें परिशीलन केलें पाहिजे.

संस्कृत नाटकांच्या कालानंतर, संस्कृतांतून प्राकृतामध्यें व तेथून पुढें मराठीमध्यें परिवर्तन होत असतांना आपल्या वाङ्मयाचा बारकाईनें शोध केला तर नाटकांच्या संबंधानें कोठेंहि मागमूस असलेला दिसत नाहीं. संस्कृत नाटकांतून उच्च स्त्रियांच्या तोंडीं सुद्धां प्राकृत भाषा घालण्याचा प्रघात असे. परंतु याशिवाय प्राकृत भाषेंतील असे दोन चारच ग्रंथ उपलब्ध आहेत. शातवाहनांच्या कारकीर्दींत राज्यकर्ते प्राकृत भाषा बोलणारे असल्यानें प्राकृतास थोडें उत्तेजन मिळालें व 'गाथासप्तशति,' 'रावणवहो,' 'गौडवहो,' वगैरेसारखे ग्रंथ निर्माण झाले; पण यापुढें शके पांचशेंच्या नंतर चालुक्यांच्या अमदानींत राजदरबारीं पुन्हां संस्कृत भाषा स्थानापन्न झाली. बौद्ध व जैन मतांवर विजय मिळवून वैदिक धर्माचें पुनः प्रतिष्ठापन झालें व त्यामुळें संस्कृत भाषेसहि पुन्हा अग्रस्थान मिळालें. मूळच्या नागलोकांशी संबंध आल्यानें, याच संधीस प्राकृत भाषा विकृत होऊन मराठीचा उदय होऊं लागला होता व मराठी भाषा बनूं लागली होती. ही भाषा आतां संस्कृतापासून आणखी एका टप्प्यानें दूरावली होती; ह्यामुळें पूर्वीं संस्कृताचा व प्राकृताचा निदान मायलेंकरांचा तरी संबंध असे, तो जाऊन आतां भाषेच्या आणखी एका पिढीचा दूरीभाव उत्पन्न

झाला. त्यामुळें संस्कृत ही फक्त उच्चवर्णीय विद्वानांची भाषा झाली व मराठी ही बहुजनसमाजाची भाषा बनली. बोलण्यांत जरी मराठी भाषा वापरली जात असे तरी लेखनाची सर्वसंमत अशी भाषा संस्कृतच असे. शास्त्रीपंडितांनीं संस्कृतामध्यें ग्रंथरचना करावी व मराठीमध्यें कोणीं लिहूं लागला तर त्यास झाडून काढावें असें नेहमीं होत असे. श्रीज्ञानदेवांनीं, ज्ञानदेवी मराठींत लिहिण्याचा उपक्रम केला त्या वेळीं, शास्त्री मंडळीनें किती अकांडतांडव केलें याची हकीगत श्रीज्ञानेश्वरांच्या चरित्रांत वाचावयास सांपडते. काशीच्या कांहीं पंडितांनी तर ती ऐकण्याचेंच नाकारिलें. पण पुढें, संस्कृत वाङ्मयांत फोंफावलेल्या संस्कृतीचे बाळकडू, अज्ञानपंकांत बुडलेल्या प्राकृतजनांना मराठी भाषेंतून पाजल्याशिवाय, राष्ट्रचालकांची व या प्राकृतजनांची समरसता होणें दुरापास्त होतें; म्हणून साहजिकच मराठी भाषेला प्राधान्य आलें व मराठींतील ग्रंथरचनेस सुरुवात झाली. धर्मशास्त्र, वेदांत वगैरे विषय मराठी भाषेंतून सांगितल्यास किती लाभ होतो हें महानुभावीय वाङ्मयावरून व संतकवींच्या ग्रंथांवरून माहीत झालेंच होते. अशा रीतीनें मराठीचा वरपगडा होत चालला तरी त्या वाङ्मयामध्यें नाटयग्रंथांचें नांवहि ऐकूं येत नाहीं. किंबहुना, संस्कृत नाटकांच्या नंतर नाट्यकला जी सुप्त झाली ती पुढें सांगलीकर भाव्यांच्या दाक्षिण्यानें व वीरश्रीनें जागृत झाली. शापित राजकुमारी-प्रमाणेंच आपल्या नाटयशास्त्राची सुद्धां अशी स्थिती कशी झाली यांचें आश्चर्य वाटल्यावांचून राहत नाहीं.

मनुष्यामध्यें नाट्यकला जागृत झाल्यानंतर तिच्या ओघांत कधींहि खंड पडत नाहीं; कारण कोणत्याहि काळांत जनमनरंजनाचें कांहीं तरी साधन लोकांस हवेंच असतें. स्वारीशिकारीसारख्या वेळीं सुद्धां सवडीनुसार कांहींना कांहीं करमणुकीचे प्रकार चाललेलेच असतात.

तमाशे, पोवाडे, लावण्या वगैरे झाल्याशिवाय खेडेगांवच्या लोकांचें चालत नाहीं, असें आपण आतांहि पाहतों. पूर्वींचे राजेरजवाडे, सरदारदरकदार वगैरे, लोकांचे पुढारी फावल्या वेळीं काव्यें वगैरे ऐकून कविजनांचा परामर्ष घेत असत. शहाजीराजांचा काल बऱ्याच धामधुमीचा होता. स्वारीच्या व मुत्सद्दीपणाच्या कामांची नेहमीं गर्दी असे. तरीहि जर त्यांना काव्यानंद चाखण्यास त्यांतहि सवड मिळत असे, तर त्यांच्यापूर्वीं नाट्यकला सुप्त कशी राहिली याचें आश्चर्य वाटल्यावांचून राहत नाहीं; म्हणून ह्याच्या कारणांचा जास्त चौकसपणें विचार करूं.

नाटयवाङ्मय व नाटयकला उदयास येण्यास कांहीं विशिष्ट परिस्थिति निर्माण व्हावी लागते. जगविख्यात नाटककार शेक्सूपियर हा जन्मास आला तो काल इंग्लंडच्या इतिहासांत नाटयकलेच्या व नाटयवाङ्मयाच्या पराकाष्ठेच्या उत्कर्षाचा होता. इंग्रजी नाटयकला त्या कालाप्रमाणें केव्हांच उदयास आली नव्हती व नाहीं.* वाङ्मयाच्या, विशेषत: नाटयवाङ्मयाच्या उत्पत्तीला समाजामध्यें जरा फुरसतीची स्थिति असली पाहिजे हें उघड आहे. महाराष्ट्रीय लोक दक्षिणेंत आल्यानंतर, दंडकारण्यांत वसति करून, तेथें आपल्या संस्था स्थापून, आपल्या सर्व सुखसोयींची व आरामांची सामग्री उत्पन्न करून, तेथील पूर्वींच्या लोकांमध्यें मिसळून व त्यांना आपलेंसें करून, स्थिरस्थावर

* We note in this age the tremendous impetus received from the Renaissance, from the Reformation and from the exploration of the new world. It was marked by a strong national spirit, by patriotism, by religious tolerance, by social content, by intellectual progress and by unbounded enthusiasm. Such an age of thought, feeling and vigorous action finds its best expression in the drama.

—Long : *History of English Literature.*

करण्यांतच कित्येक शतकें लोटलीं असतील. त्यांतूनहि तेथील राज्यकर्ते त्यांच्यापैकींच असते तर राजदरबाराच्या प्रोत्साहनानें स्वभाषा वृद्धिंगत झाली असती, निरनिराळ्या प्रकारचें वाङ्मय तयार झालें असतें व स्वराज्याच्या फुरसतीच्या काळांत नाट्यवाङ्मयहि वाढीस लागलें असतें. परंतु राजाश्रयाची गोष्टच बोलावयास नको होती. शिवाय भोज, यादव, चालुक्य वगैरे राज्यकर्ते संस्कृतादि भाषा जाणणारे असत; त्यामुळें तर राजदरबारीं संस्कृतासच मान असे. म्हणून ग्रंथरचना झालीच तर ती संस्कृतांतून होत असे. विज्ञानेश्वर, भास्कराचार्य, हेमाद्रि, वगैरेंची ग्रंथरचना संस्कृतांतूनच आहे. या संधीस नाटकें वगैरे लिहिली गेलीं असतील तर तीं याच भाषेंत असणार. बहुजनसमाज संस्कृताशीं अनभिज्ञ असल्यामुळें व संस्कृत आणि मराठी यांमध्यें फारच अंतर पडल्यानें, तशा नाटयवाङ्मयास बहुजनसमाजाकडून प्रोत्साहन मिळणें शक्य नव्हतें. जोंपर्यंत आबालवृद्ध स्त्रीपुरुषांच्या हृदयांत नाटयकलेची आवड उत्पन्न होत नाहीं, तोंपर्यंत या कलेचा उत्कर्षहि होत नाहीं. एलिझाबेथ राणीच्या काळीं कांहीं शिष्ट मंडळींनीं नाटयकलेच्या वाढीस पायबंद घालण्याची कांहीं कमी खटपट केली नाहीं; परंतु जेथें अगदीं गरिबापासून श्रीमंतापर्यंत सर्वांसच नाटयाची गोडी व चटक लागली, तेथें नटांना अटकाव करण्याचा कितीहि प्रयत्न केला तरी त्याचा काय उपयोग होणार होता ?

अशा रीतीनें वाङ्मयाची निपज संस्कृत भाषेच्या संकुचित कक्षेंत राहून गेली आणि त्यानंतर काव्यनाटकांसारख्या ललित विषयांकडे पाहावयास वेळ नव्हता. शास्त्रीपंडितांना घटपटादि वेदांताचें क्षेत्र बुद्धीची कसरत दाखविण्यास पुरेसें होतें. " रंडागीतानि काव्यानि " हें त्यांचें आधारवचन. ह्यामुळें राज्यकर्ते हिंदु असून सुद्धां काव्यनाटकांना जोर आला नाहीं. मराठींतून ग्रंथरचना होऊं लागल्यावर

प्रथमत: धर्मवेदान्तादि विषयांवरच दृष्टी वेधणें इष्ट व युक्त होतें. त्यांतहि मुसलमानांच्या अमदानींत धर्मांतराला जोर आला असतां, त्या गडबडींत जें कवित्व—काव्य—निर्माण झालें तें प्रथमत: वेदान्तावर व त्या कालीं प्रचलित असलेल्या वेदान्ताच्या निवृत्तीच्या कल्पनेवरच रचलें गेलें होतें. निर्बल व अज्ञानी प्राकृत लोकांना स्वत:पुरतेंच पाहण्याची संवय जडली होती. आपलें चांगलें चाललें कीं, राज्यकर्ता कोणी कां असेना? कोण जास्त उपद्याप करितो? अशी दास्यांतील आळसाची प्रवृत्ति, आणि संतकवींची निवृत्तीची शिकवण, यांचा योग असा कांहीं बेमालूम जमला होता कीं, शिल्लक होतें नव्हतें तेंहि स्वत्व नाश पावलें. अशा गुलामगिरीच्या निर्बल स्थितींत नाटयकाव्यांना पूर यावा कसा? थोडेंसें स्वत्व बाणूं लागलें, प्रवृत्तिपर शिकवणीच्या महाराष्ट्रधर्माचा फैलाव झाला, यवनांच्या जुलुमांबद्दल त्यांचा द्वेष वाटण्याइतकी आपत्ति मराठ्यांवर कोसळली, ह्यामुळें सुप्त तेज जागें होऊन स्वाभिमानाचा अंगार पुन्हा प्रज्वलित झाला. परधर्मीयांच्या अत्याचाराचा सूड घेण्यासाठीं बाहु स्फुरण पावूं लागले. त्यानंतर त्यांत यशस्वी होऊन स्वराज्याची स्थापना झाल्यावर थोडीशी फुरसत मिळते तोंच, महाराष्ट्राबाहेरील स्वाऱ्यांची लाट उसळून अटकेवर झेंडा रोवण्याच्या महत्त्वाकांक्षेनें, थंड होत चाललेली वीरवृत्ति पुन्हा उद्दीपित झाली. पानिपतच्या तिसऱ्या लढाईनंतर आलेली औदासिन्याची छटा जाऊन पुन्हां मराठयांचा तेजसूर्य सवाई माधवरावांच्या कारकीर्दीत उज्ज्वल झाल्यानंतरचा काल, काव्यनाटकांच्या उत्पत्तीस पोषक असा होता व या कालांत कांहीं शाहीर कवी निर्माण झाले. पुढें स्वायत्तता जाऊन इंग्रजी झाली असतां, इंग्रजांच्या हातीं आपल्या राज्यभाराचा बोजा देऊन आम्ही 'हरि' 'हरि' म्हणण्यास मोकळे झालों. त्यानंतर मात्र बरीचशी फुरसत सापडल्यामुळें नाटयकलेच्या वाढीला योग्य असा काळ मिळाला.

येथें एक गोष्ट लक्षांत ठेविली पाहिजे कीं, बहुजनसमाज मात्र या नाटय-वांझपणाच्या काळांत, पूर्वींची नाटयकला अगदींच विसरून गेला नव्हता. नाटयकला शास्त्रीय स्वरूपांत अस्तित्वांत नसली तरी ती लावण्यापोवाड्यांत व तमाशागोंधळांतून जिवंत होती. श्रीशिवाजीमहाराजांच्या वेळीं "लक्ष्मी-स्वयंवर" या नांवाचें एक नाटक लिहिलें गेलें होतें असा उल्लेख आढळतो. मराठे लावण्यापोवाडयांचे व तमाशेगोंधळांचे अतिशय शोकी असत. या आवडीमुळेंच त्या काळीं नाटयकला जिवंत राहिली असें म्हणण्यास हरकत नाहीं.

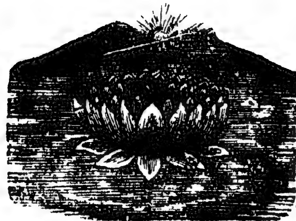
महाराष्ट्रांतील नाट्यकलेचें पुनरुज्जीवन करण्याचें सर्व श्रेय सांगलीच्या विष्णुदासांस आहे. त्यांनीं सुरू केलेल्या पौराणिक नाटकांची इतकी प्रसिद्धी झाली कीं, त्यांच्या नंतर त्या पद्धतीनें नाटकें करणाऱ्या कंपन्या थोड्याच वर्षांत कितीतरी निघाल्या व त्या पुढेंहि इ. स. १८८० नंतर—म्हणजे संगीत नाटकाच्या नव्या अभियोगानंतरहि—कांहीं दिवस तग धरून होत्या. ह्या नाटकमंडळ्यांना फारसें साहित्य लागत नसे व त्यामुळें खेडेगांवापर्यंतहि त्यांचा प्रवेश होत असे. एकाद्या देवळांतल्या देवापुढच्या तिखर्णींत, रंगभूमि उभारून, सभामंडपाला रंगस्थल करून त्यांचें काम चालत असे. मोठ्या वाड्याच्या पटांगणांतहि हे प्रयोग सहज करितां येत असत. रंगभूमीसाठीं एकादा चबुतरा उभारावयाचा झाला तरी त्यास लागणारें साहित्य कोणत्याहि खेडगांवीं सहज मिळणारें असे. तेथील लोक सुद्धां पाहिजे ती अंगमेहनत करण्यास हौसेनें पुढें येत. रंगभूमि प्रसाधनांची फारशी भुकेली नव्हती. पडद्यांच्या बाबतींत फारसे निर्बंध नसत. कारण रंगविलेले पडदे उभारून काल्पनिक भास उत्पन्न करण्याची फारशी जरुरी नसे. सूत्रधाराचें पात्र सर्व नाटकभर एकसारखें उभें असल्यामुळें, दांपत्यांच्या एकांताच्या प्रवेशांत सुद्धां हा साक्षीदार हजर असे;

म्हणून, महालांचे वगैरे देखावे उत्पन्न करण्यांतहि फारसें स्वारस्य नसे. शिवाय देखाव्यांना व पोषाखांना हपापलेले प्रेक्षकहि त्या वेळीं नसत. एकाद्या आण्याच्या अगर शेरपायली धान्याच्या तिकिटावर नाटकगृहांत प्रवेश मिळे. स्त्रियांच्याकरितां त्याच सभागृहाची एकादी पडवी राखून ठेवण्यांत येत असावी. म्हणजे, थोडक्यांत सारा थाट हल्लींच्या कीर्तनाप्रमाणें असावयाचा. अत्यंत बीभत्स अशा तमाशेवजा नाटकांस स्त्रीप्रेक्षकांचा समुदाय जर आजहि दिसतो, तर चांगल्या पौराणिक नाटकांच्या प्रयोगांच्या वेळीं, स्त्रीजनांना आडकाठी असणें संभवनीय दिसत नाहीं. नाटकमंडळीजवळ कपड्यांचा अभाव असेल तर गांवांतून कोठून तरी, स्त्रीपुरुषपात्रांच्या सजावटीचा माल गोळा करावा लागे. नाटकें बहुतेक रोज रात्रीं होत असत. गॅसच्या बत्त्यांची कल्पना जन्म पावावयाची होती. अगदीं प्रथम मोठ्या टेंभ्यांच्या प्रकाशांत नाट्यप्रयोग होत; नंतर मोठमोठ्या दिव्यांचा उपयोग केला जात असे. अशा प्रकाशांत, लोकांच्या मनावर प्रामुख्यानें ठसणारी मूर्ति म्हणजे दशमुख रावणाची. तशींच राक्षसांची सोंगेंसुद्धां शक्य तितक्या कल्पकतेनें सजविण्यांत येत असत व राळेच्या फकीनें तर त्यांच्या प्रवेशास जास्तच भीषणता येत असे. त्यांच्या अल्ल्ल्च्या आरोळ्या ऐकतांच मुलें घाबरून बेशुद्ध होत व स्त्रिया गर्भगळित होत असत, अशीं वर्णनें ऐकूं येतात. नाटकांतील संगीत फक्त एकट्या सूत्रधाराच्या तोंडूनच ऐकण्यास मिळे. पदांच्या चालींतहि फारशी नवीनता नव्हती, त्यामुळें तीं फारशीं आल्हाददायक होत नसत. अशीं नाटकें प्रथम कांहीं काळ लोकप्रिय झालीं; परंतु पुढें त्याच त्या प्रकारानें वीट येऊं लागला व त्यामुळें थोडाफार सुशिक्षित समाज त्यांच्यापासून पराङ्मुख होऊं लागला. अशा स्थितींत नाटकमंडळ्यांनाहि आपली लोकप्रियता कायम ठेवण्यासाठीं, नवे मार्ग चोखाळणें आवश्यक होऊं

लागलें. ह्याच वेळीं इचलकरंजीकर, कोल्हापूरकर वगैरे नाटकमंडळ्यांनीं गद्य नाटकें करण्यास सुरुवात केली व लोकांस त्यांची चटक लाबिली. गद्य नाटककारांमध्यें, त्या वेळीं, कीर्तने, कानिटकर, प्रधान, रानडे व महाजनी हे प्रमुख होते. संगीत नाटकें निघण्यापूर्वी अगदीं थोडे दिवस 'आर्योद्धारक' नांवाची एक गद्य नाटकमंडळी पुण्यास निघाली होती. या मंडळीच्या द्वारें देवल व पाटकर यांची नाट्यनिपुणता प्रसिद्धीस आली.

रंगभूमीची शोभाहि तिच्या लोकप्रियतेबरोबरच वाढूं लागली होती. आस्ते आस्ते साध्या पडद्यांच्या ठिकाणीं रंगीत पडदे व सीनसीनरी येऊं लागली. या बाबतींतील सुधारणा फार झपाट्यानें होत होती; कारण पारशी व गुजराथी नाटकगृहांच्या कित्त्याबरहुकूम आपल्याकडेहि रंगभूमीची सजावट होत होती. या सामग्रीच्या वाढीमुळें प्रत्येक नाटकमंडळीकडे बरेंच सामान होऊं लागलें व त्यामुळें रेल्वेस्टेशनापासून दूरच्या गांवीं जाणे नाटकमंडळ्यांना अशक्य होऊं लागलें. अर्थात् मोठ्या शहरांवरच उपजीविकेकरितां अवलंबून राहणें मंडळ्यांना भाग पडे. साधारणतः चांगल्या मंडळीचा मुकाम मुंबई, पुणें, नगर, सोलापूर, बळगांव, उमरावती, अकोला, नागपूर, बडोदा, इंदूर वगैरे महाराष्ट्रांतील मोठ्या शहरांतच होऊं लागला. त्यांतहि पुणें, मुंबईवरच त्यांची भिस्त जास्त असे. पुणें शहर हें विद्येचें, सार्वजनिक राजकीय चळवळींचें, सामाजिक संस्थांचें व वर्तमानपत्रांच्या गर्दीचें म्हणून महाराष्ट्राचें केंद्र बनलें होतें. विद्वत्ता, शहाणपणा, रसिकपणा वगैरे गुणांचें तें माहेर बनलें असल्यानें, कोणत्याहि मंडळीस पुण्याच्या मान्यतेचा छाप पडल्याशिवाय बाहेरगांवीं चांगला आश्रय मिळत नसे. याचा परिणाम असा होई कीं, पुण्याची आराधना करावयाची तर साध्या सामग्रीवर चालणार नाहीं, म्हणून नाटकमंडळ्या नवे पडदे, नवे देखावे व

नवीं नाटकें काढण्याच्या उद्योगांत असत. रसिकरंजनाच्या नव्यानव्या क्लृप्त्या काढल्याखेरीज शहरांतील प्रेक्षकांचें समाधान होत नसे. पुण्याचा हा रसिकपणाचा लौकिक परवां परवांपर्यंत होता. नाटय-कलेच्या सुरुवातीपासून (सन १८४३) निरानिराळीं स्थित्यंतरें होतां होतां रंगभूमीची परिस्थिति येथवर येऊन पोंचली होती. कै. आण्णा-साहेब किर्लोस्कर यांची संगीत नाटकाची नवी योजना पुढें येण्यापूर्वीं, आपल्या नाटयकलेची ही अशी स्थिति होती. यानंतर सन १८८० सालीं कै. किर्लोस्करांनीं एक नवीनच टूम काढून नाटयकलेच्या अवस्थेंत एक महत्त्वाची क्रांति केली.



विभाग दुसरा

जीवनचरित्र





रा. बळवंत पांडुरंग ऊर्फ आण्णासाहेब किर्लोस्कर ह्यांचा जन्म शके १७६५ शोभकृन्नाम सवत्सरे चैत्र शुद्ध प्रतिपदा, शुक्रवार सन १८४३ मार्च ३१ रोजीं गुर्लासूर येथें झाला. किर्लोस्करांचें घराणें हें गुर्लासुरांतील एक प्रमुख घराणें असून त्यांचें कुल मोठें होतें. श्रीमंत बापू गोखले यांचे आश्रयानें हें येथें येऊन राहिलें होतें. प्रसिद्ध कविवर्य मोरोपंत यांच्या घराण्याशीं या घराण्याचा शरीरसंबंध झाला होता. आण्णांचे वडील पांडुरंगतात्या हे विद्वान् असून त्यांना संस्कृत काव्यनाटकें चांगलीं अवगत असत. वडिलांच्या या रसिकपणाच्या संगतीनेंच आण्णांना शाकुंतलाची गोडी लागली. लहानपणापासूनच आण्णांना काव्यनाटकांची आवड होती. दिवाणखान्यांत आरास करून व चार बालगोपालांना जमवून हनुमज्जयंतीस वगैरे, त्यांनीं नाटकें करावयाचींच. कविता करण्याचा नाद त्यांना चौदाव्या वर्षापासूनच लागला. त्या वर्षी त्यांनीं एका हरिदासास किरातार्जुन आख्यानावर कविता करून दिल्या होत्या. लहानपणींच, खटपट करून त्यांनीं गुर्लासूर येथें श्रीमत् शंकराचार्यांचा जन्मोत्सव सुरू केला (सन १८६०). या खटपटी मंडळींत ‘ गीतामृतशतपदी ’कर्ते बाबा गर्दे हे प्रमुख होते. या उत्सवप्रसंगीं म्हणण्याकरितां आण्णांनीं पदें रचून दिलीं

होतीं. या पदांमध्यें कविवराची प्रतिभा नसली तरी रचनाचातुर्य, रागदारीच्या गीतांची आवड व त्या चालींवर पदें बसविण्याची सहजता स्पष्ट दिसते. याशिवाय आण्णांचा जुन्या कवितांचा व पदांचा उत्तम व्यासंगहि त्यावरून दिसतो. त्यांचें फक्त मराठी शिक्षणच झालें होतें व त्या वेळच्या परिस्थितीप्रमाणें थोडें फार संस्कृतहि ते शिकले होते. मराठी पदांच्या रचनेंतहि संस्कृतप्रचुर भाषेनें त्यांचें ह्या जुन्या भाषेवरील स्वामित्व चांगलेंच निदर्शनास येतें. शंकराच्या मयूर-वाहनाच्या पदांतील दुसरा चरण असा आहे.

नाम अतिमंगल ज्या प्रभूचें ॥ किती विमल भोला गणपजनक
कुणपेश सुधारक चूडबर्हिवरि बैसुनि आला ॥ १ ॥

अश्ववाहन पदांत अश्वांचें वर्णन असें आहे:–

वेगजित वातमन रूपजित शक्रहय ॥
वर्णजित सोम रविकिरणजित मेघभा ॥

संस्कृत शब्द व समास सहजसुलभ रीतीनें त्यांना पदांच्या चालींत बसवितां येत असत. पुढें, काव्यपूर्ण व रागदारीचीं पदें करतांना हेंच कौशल्य त्यांना उपयोगी पडलें.

आण्णांच्या बाळपणीं कर्नाटकाशीं त्यांचा संबंध येत गेल्यामुळें, त्यांना कानडी उत्तम येत असे. कित्येक कर्नाटकी चाली त्यांनीं उपयोगांत आणिल्या आहेत. हल्लीं हिंदी चालींची अभिरुचि वाढत असली तरी या चालींवरील पदें मुळींच फिकीं पडत नाहींत. आण्णांना कानडी संगीताचें पूर्ण ज्ञान होतें व त्याचा त्यांनीं आपल्या नाटकांतून, विशेषतः सौभद्रांत, चांगला उपयोग करून घेतला आहे. पदांच्या नवीनतेमुळें, पुण्यामुंबईसारख्या मराठीच्या केन्द्रस्थानींहि त्यांची चांगलीच छाप पडली होती.

सन १८६३ सालीं, विद्याभ्यासाकरितां म्हणून आण्णा पुण्यास गेले. त्या वेळेच्या शिक्षणपद्धतीप्रमाणें त्यांचें शिक्षण ज्यूनियर फर्स्टक्लासपर्यंत विश्रामबागेंतील शाळेंत झालें. परंतु शिक्षणाकडे त्यांचें लक्ष होतें कोठें ? कोणाचें दडपण नसल्यामुळें स्वतंत्रपणें वागण्यास सवड मिळूं लागली व स्नेही मिळाले तेहि त्याच मैफलींतले. नाटक करण्याचे विचार आण्णांच्या मनांत आधींपासूनच घोळत होते. त्यांतच स्वतंत्रतेची व संगतीची साथ मिळाली. शाळा झाली कीं नाटकाचा छंद. नाटकमंडळींच्या ओळखी होऊन नाटकें पाहावयास मिळूं लागलीं. कांहीं नाटकमंडळींना आण्णा कविता करून देऊं लागले. ‘ समुद्र-मंथन, ’ ‘ अंबा, ’ ‘ अंबिका ’ व ‘ अंबालया ’ आणि ‘ विक्रम-चरित्र ’ या आख्यानांवर आण्णांनीं पुणेकर नाटकमंडळीस कविता करून दिल्या. आण्णांचा प्रसादगुण जो कवित्वाचा सहजपणा तो ह्या कवितेंतूनहि दिसून येतो. हळूहळू मंडळी जमवून त्यांनीं नाटकाच्या तालमी सुरू केल्या. या मंडळींत कांहीं मुलें पुण्यांतील प्रतिष्ठित व घरंदाज घराण्यांतील असल्यानें, नाटकाचे प्रयोग पुण्यास करणें दुरापास्त होतें, म्हणून प्रथम प्रयोग नगरास केला. नगराहून खानदेशाकडे मंडळीचें प्रयाण झालें. तेथें कांहीं अनवस्थाप्रसंग उद्भवून सन १८६६ मध्यें आण्णासाहेबांना परत घरीं यावें लागलें.

१८६७ सालीं दक्षिणा प्राइज कमिटीचे जाहिरातीवरून, किर्लोस्करांनीं “ श्रीशिवाजीमहाराजांचें काव्य ” नांवाचा ५०० आर्यांचा ग्रंथ लिहिला. तो सुमारें ५० वर्षें उपलब्ध नव्हता; तो १९२७ सालीं ‘ लोकमित्र ’ मासिकांत छापून प्रसिद्ध झाला आहे.

सत्राशें एक उणया नववदि हा कि ज्येष्ठमासिं वद्यांत ।
भौमाष्टमीस सरला पद्यें असती जयांत पांच शत ।।

ही किर्लोस्करांची शेवटची आर्या आहे.

घरीं आल्यावर त्यांनीं वकिलीच्या अभ्यासाचा प्रयत्न करून पाहिला, परंतु तो अयशस्वी झाल्यामुळें, नोकरीच्या उद्देशानें ते बेळगांव येथें येऊन राहिले. तेथील अँग्लोव्हर्नाक्युलर स्कूलमध्यें त्यांना उपशिक्षकाची जागा मिळाली. शाळेच्या बाबतींत ज्या तऱ्हेनें हेळसांड झाली त्याच षोकामुळें नोकरींत तरी नियमितपणा कसा राहणार? बेळगांव हें सुद्धां एक शहरच असल्यानें तेथें कोणीना कोणी नाटकमंडळी ही असावयाचीच; त्यामुळें नाटकमंडळींच्या साहचर्याचा प्रसंग नाहीं, असा आण्णासाहेबांचा कधीं एक दिवसहि गेला नाहीं. त्यांतच गाण्याबजावण्याचा षोक. शिवाय त्यांचा स्वभावच असा असे कीं, ते सर्वांनाच हवे असत. बेळगांवांत आण्णांनीं सुमारें आठ वर्षें काढलीं. सन १८७३मध्यें त्यांनीं 'श्रीशांकरदिग्विजय' नांवाचें नाटक श्रीमत् शंकराचार्य यांच्या चरित्रकथानकावर लिहून प्रसिद्ध केलें. श्रीशंकराचार्यांच्या ठायीं आण्णांची पूज्यबुद्धि होती हें त्यांच्या पहिल्या नाट्यकृतीवरून व त्यांचा उत्सव आण्णांनीं गुर्लहोसुरास सुरू केला यावरूनच दिसतें. याच सुमारास आण्णांनीं 'अल्लाउद्दीनची चितुरगडावर स्वारी' हें एक नाटक लिहिलें होतें. तें शिळाप्रेसवर छापलें होतें. त्याचे प्रयोग सांगलीकर नाटकमंडळी करीत होती. आण्णा हे शिवभक्त होते. आपल्या प्रत्येक नाटकांतील नमनाचें पद त्यांनीं शंकरस्तवनपर घातलें आहे, यावरूनहि त्यांची शंकरभक्ति उघड होते. किर्लोस्कर मंडळींत आण्णांची जी तसबीर लावीत ती शिवपंचायतनाचीच असे. एकूण ते एकनिष्ठ शिवभक्त असत; तेव्हां अशा शिवभक्ताचा प्रथम प्रयत्न शिवचरित्रलेखनात्मक व्हावा हें साहजिकच होतें. या नाटकाचे प्रयोग, कोल्हापूरकर, इचलकरंजीकर, सांगलीकर वगैरे मंडळी करीत असत. प्रयोगांत चित्तवेधकपणा अखेरपर्यंत कायम राहत असे, असें म्हणतात.

आण्णांनीं बेळगांवास एका ‘ भरतशास्त्रोत्तेजक ’ नाटक मंडळीची स्थापना केली. या मंडळीनें, संस्कृत शाकुंतल, विक्रमचरित्र, मल्हार-रावांचें नाटक वगैरे प्रयोग केले. कर्नाटकी पारिजातक नाटकाच्या धर्तीवर मराठींतहि संगीत नाटक बसवावें म्हणून त्यांनीं प्रयत्न केला, परंतु तो निष्फळ झाला. पुढें सांगलीकर मंडळीस त्यांनीं हें पारिजातक नाटक बसवून दिलें. या नाटकांत बरींचशीं पदें स्वत: पात्रांनीं म्हणावयाचीं आहेत. त्यावरून संगीत नाटकाची कल्पना त्यांच्या डोळ्यांसमोर होती हें दिसून येतें; पण ती मूर्त स्वरूपांत येण्यास जीं साधनें, जें क्षेत्र व जी परिस्थिति निर्माण होणें अवश्य होतें तीं न मिळाल्यामुळें, संगीत नाटकाची कल्पना त्या वेळीं तशीच राहून गेली.

त्यांनीं नाटकमंडळ्या व हरिदास यांना बरींच आख्यानें रचून दिलीं. त्यांच्या यादीवरून बहुतेक सर्व पौराणिक कथाभाग त्यांच्या डोळ्यांपुढें होता हें दिसून येतें. याशिवाय त्यांनीं युक्लिडच्या सिद्धांता-वर सुमारें पन्नास पदें केलीं होतीं. यावरून काव्य करणें म्हणजे त्यांच्या तळहाताचा मळ होता हें सहज दिसून येईल.

अशा प्रकारच्या उद्योगाच्या विविधतेमुळें नोकरीचा कंटाळा येणें अगदीं स्वाभाविक होतें, म्हणून नोकरीच्या बाबतींत शाखांतर करून त्यांनीं पोलीसखात्यांत जमादारी मिळविली. परंतु त्यांतहि यश न आल्यामुळें कै. रा. ब. नारायण गणेश साठये दप्तरदार यांनीं त्यांना आपल्या रेव्हिन्यू कमिशनरच्या कचेरींत घेतलें (स. १८७८). त्याच ऑफिसबरोबर आण्णा १८८० मध्यें पुण्यास गेले व तेथील त्यांच्या मुक्कामांत कल्पना निघून सन १८८० च्या ऑक्टोबरच्या तेराव्या तारखेस त्यांच्या ‘ संगीत शाकुंतल ’ नाटकाच्या पहिल्या तीन अंकांची रंगी तालीम झाली व ता. ३१ ऑक्टोबरला पहिला प्रयोग ‘ आनंदो-द्भव ’ नाटकगृहांत झाला. ही संगीत नाटकांची कल्पना आण्णांचे

मनांत जरी पूर्वीपासून होती तरी तिला दादाभाई सोराबजी यांच्या, ऑपेरा नाटकांच्या धर्तीवर सुरू केलेल्या, पार्शी नाटकाच्या अवलोकनानें प्रोत्साहन मिळालें. शिवाय, नाटेकर, शेवडे, वाघोलीकर, मुजुमदार यांसारखी उत्तम सहाय्यक मंडळीहि मिळाली. पारशी नाटकाप्रमाणें नाटक करण्याची कल्पना घोळूं लागल्यापासून आण्णांनीं 'शाकुंतला'चें भाषांतर करण्यास सुरुवात केली होती. त्या वेळीं नाटकाचा धंदा म्हणजे अगदीं हलकट समजला जात असे; तेव्हां त्यासाठीं मंडळी जमविणें हें सोपें काम नव्हतें. परंतु आण्णांचा स्वभाव मिळाऊ व सर्वांना आवडता असा असे. पाहिजे ती मंडळी वश करून घेऊन त्यांस आपल्या उपयोगास लावून घेण्याची हातोटी त्यांना साधली होती. मंडळी मिळविण्याच्या कामीं त्यांना इतकें अप्रतिम यश मिळालें होतें कीं, त्यांच्या नटवर्गांत त्या वेळीं एकदोन बी. ए. पदवीधर असून इतर बरीच रे. कमिशनर दक्षिणभाग या ऑफिसांतील सुशिक्षित मंडळी होती. याशिवाय पहिल्या प्रयोगाच्या हस्तपत्रकावर पुण्याच्या पुढारी व विद्वान् मंडळींनीं सह्या केल्या होत्या. यावरून किर्लोस्करांच्या नव्या नाटकानें कशी छाप बसविली असावी याची कल्पना करावी. पुण्यास व मुंबईस नाट्यप्रयोग झाल्यानंतर, वर्तमानपत्रांतून जें तुंबळ रण माजलें, त्यावरून सुद्धां त्या वेळच्या परिस्थितीची जाणीव होते. संगीत नाटकाची ही कृति इतकी लोकप्रिय झाली यास तीन कारणें आहेत. (१) आण्णांची कल्पकता, (२) त्यांना मिळालेली अद्वितीय पात्रें (३) त्या वेळच्या रसिक व मार्मिक विद्वानांची अनुकूलता. हा सर्व इतिहास किर्लोस्करांच्या चरित्रांत पाहावयास मिळतो.

आण्णांनीं कंपनीचा थाट दरबारी ठेवला होता, त्यामुळें खर्चाच्या बाबतींत त्यांनीं कधींच आंखडता हात ठेवला नाहीं. त्यांनीं हजारों रुपये मिळविले, परंतु अखेर त्यांच्या कुटुंबीयांना फारच थोडे शिल्लक

राहिले. त्यांच्या या खर्चिक स्वभावामुळें, पुढें, नाटेकर व आण्णा यांच्यामध्यें थोडा बेबनावहि झाला होता. त्या वेळीं कंपनी थोडी डबघाईस आली होती. इंदुरास असतां श्री. बाळासाहेब होळकर यांच्या कृपेनें त्यांना संस्थानांत ट्रेनिंग कॉलेजचे व्हॉइस-प्रिन्सिपालचा तनखा सुरू झाला.

शाकुंतल नाटकाचे, कधीं पहिल्या तीन अंकांचे, कधीं चार अंकांचे, व तें नाटक पूर्ण झाल्यावरसुद्धां, एके दिवशीं पहिले चार व नंतर पुन्हा एकादे दिवशीं शेवटचे राहिलेले; पूर्ण नाटकाचा प्रयोग असा अगदीं क्वचितच; अशा प्रकारें प्रयोग होत असत. अशा प्रकारें फुटकळ स्वरूपांत जरी प्रयोग झाले तरी ते सर्व लोकप्रिय होत असत. कधीं पैसा मिळाला नाहीं असें होत नसे. यावरून ही नवी कल्पना किती लोकप्रिय झाली होती हें अजमावतां येतें. आजकाल एखादी कंपनी असे फुटकळ प्रयोग करूं पाहील तर त्या कंपनीची काय दशा होईल हे सर्वांस माहीत आहेच.

सन १८८२ सालीं भाऊराव कोल्हटकर मंडळीस येऊन मिळाले. गाणारा स्त्रीपार्टी मिळाल्यावर शकुंतलेच्या तोंडीं पदें घालण्यांत आलीं. शकुंतलेचीं सर्व पदें रा. देवलांनीं केलीं आहेत. याच सालीं आण्णांनीं सौभद्राची रचना सुरू केली होती. या नाटकास सुद्धां पात्रें अप्रतिम लाभल्यानें प्रयोग अत्यंत यशस्वी झाला. ता. १८ नोव्हेंबर सन १८८२ रोजीं या नाटकाच्या पहिल्या तीन अंकांचा प्रयोग झाला; पुढचे दोन अंक जरा उशिरानें तयार झाले व पूर्ण नाटकाचा प्रयोग सन १८८३ च्या मार्चमध्यें झाला. आण्णा

जेथें जेथें गेले तेथें तेथें ते लोकप्रियच झाले. मुंबईचे नामांकित वकील महादेव चिमणाजी आपटे, गणेश रामचंद्र किर्लोस्कर, माधव व्यंकटेश लेले, शंकर मोरो रानडे असे विद्वान् व प्रसिद्ध लेखक त्यांच्या मित्रमंडळीपैकीं व पुरस्कर्त्यांपैकीं होते. विष्णुशास्त्री चिपळुणकरानीं देखील त्यांची चांगली वाखाणणी केली आहे.

सन १८८३ च्या ऑक्टोबरनंतर मंडळीची अंतःस्थिति इतकी वाईट झाली होती कीं, कंपनी बुडण्याच्या रंगास आली होती; परंतु किर्लोस्करांनीं न डगमगतां, ती सांवरून नवीन पात्रांच्या भरतीसह पुन्हां तिला जोमांत आणिलें व आपलें तिसरें नाटक 'रामराज्यवियोग' याचे पहिले तीन अंक त्यांनीं रंगभूमीवर आणिले. ता. २० ऑक्टोबर १८८४ रोजीं याचा पहिला प्रयोग झाला. आण्णासाहेबांनीं प्रथम सूत्रधाराची व नंतर दशरथाची भूमिका केली होती. पहिल्या दोन नाटकाप्रमाणें, हें नाटक सुद्धां लोकप्रिय झालें.

ह्या सुमारास त्यांनीं आपल्या सौभद्र व शाकुंतल ह्या पुस्तकांचा सर्व हक्क अवघ्या १५०० रुपयांस आर्यभूषण छापखान्यास दिला. इतक्या कमी किंमतीस हक्क विकण्याचें कारण म्हणजे, त्या वेळीं ही संस्था लो. टिळक, आगरकर, आपटे वगैरे देशहितार्थ झटणाऱ्या व स्वार्थत्यागी मंडळींच्या ताब्यांत होती व ही मंडळी याच संधीस प्रसिद्ध कोल्हापूर बर्वे प्रकरणांत खर्चाच्या पेंचांत आली होती. म्हणून अशा सत्कार्यीं वाहून घेणाऱ्या मंडळीस आपलेकडून कांहीं तरी अव्याहत मदत व्हावी ह्याकरितां आण्णांनीं हा हक्क अगदीं थोडक्यांत विकला. त्या हक्कावर सांप्रत आर्यभूषण छापखान्याची मालकी असून त्या छापखान्यास चांगली कमाई होत आहे.

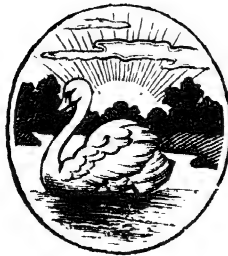
आण्णांच्या भाषणांत रसिकपणा, कोटिक्रम, विद्वत्ता व थट्टेखोरपणा असूनहि माहिती इतकी विपुल असे कीं, त्यांच्या सहवासाच काळ केव्हाहि कोणास कंटाळवाणा होत नसे. अनेक विद्वान्, गुणी व चागल्या स्थितींतील लोकांपासून, तों अगदीं हलक्या स्थितींतील लोकांबरोबरहि त्यांचें संघटन असे. कित्येक लोक तर त्यांच्या अगदी भजनी लागलेले असत. आण्णांच्या स्तुतिपर झालेल्या कविता, आर्या वगैरे लिखाणांवरून हेंच चांगल्या प्रकारें सिद्ध होतें.

सन १८८५ च्या जुलई महिन्यांत नागपूर वऱ्हाडांतील दौरा आटोपून मंडळी पुण्यामुंबईस आली. प्रयोग तेच, पात्रें तींच, पण मंडळीस भरपूर उत्पन्न होत असे. या सालच्या जुलई ते ऑक्टोबर या चार महिन्यांत मुंबई व पुणें येथें जे प्रयोग झाले त्यांना झालेल्या उत्पन्नाच्या आंकड्यांवरून पाहतां त्यांतल्या त्यांत 'सौभद्र' हाच प्रयोग जास्त उत्पन्नाचा झाला. 'रामराज्यवियोगा'चा प्रयोग फारच थोड्या वेळां झाला व त्या मानानें त्यास उत्पन्नहि बेताचेंच झालें.

मधुमेहाच्या विकारानें प्रकृति अस्वस्थ झाल्यामुळें ऑक्टोबरमध्यें मंडळीस रजा दिली असतां. आण्णा सहकुटुंब आपल्या गांवीं म्हणजे गुर्लहोसुरास गेले व तेथेच ता. २ नोव्हेंबर सन १८८५ रोजीं रात्रीं त्यांचें देहावसान झालें. वडील, मातोश्री व पत्नी हीं या गतात्म्याबद्दल शोक करीत मागें राहिलीं. मरणापूर्वी कित्येक दिवस प्रकृतीच्या अस्वास्थ्यामुळें त्यांची वृत्ति उदासीन बनली होती. या विरक्तीमुळेंच 'रामराज्यवियोगा'चा शेवट करणें राहून गेलें. चौथ्या अंकाचा फक्त प्रारंभ तेवढा त्यांनीं केला होता, रामराज्यवियोगाच्या तिसऱ्याच

अंकांत दशरथाचा आत्मा इहलोकाचा त्याग करितो, त्याप्रमाणेंच नाटकाचा कर्ताहि इहलोकाचा त्याग करून चालता झाला. यापूर्वीच्या दौऱ्यांत रामराज्यवियोगाचा प्रयोग शेवटचा होता व दशरथरूपानें आण्णांनीं प्रेक्षकांचा जो निरोप घेतला तोच अखेरचा ठरला. यामुळें किर्लोस्कर मंडळीनें अशुभत्व प्राप्त झालेला हा रामराज्याचा प्रयोग, शेवटचा असा पुढें कधींच लावला नाहीं.

याप्रमाणें मराठी नाट्यसुंदरीच्या अंगावर एक झगझगीत लेणे घालणारा व आपल्या कीर्तिरूप दुंदुभीनें मराठी नाट्यभूमीच्या इतिहासांत अखंड दुमदुमून राहणारा पहिला नाटककार अस्तंगत झाला.



विभाग तिसरा



नट व नाटककार



An actor, to be a good one, must have a great spirit of enjoyment in himself; strong impulses, strong passions and a strong sense of pleasure; for it is his business to imitate the passions and to communicate pleasure to others.

—Hazlitt : *On Acting and Actors*, II.



नाटककार, नट, व प्रेक्षक हे रंगभूमीचे तीन घटक कसे होतात हें मागें ध्वनित केलेंच आहे.* नाटककारानें नाटकें लिहावयाचीं तीं इतर जनसमुदायासाठीं व नटांनी तीं करून दाखवावयाचीं तींहि त्यांच्याच मनरंजनार्थ; तेव्हां या तीनहि घटकामध्यें अर्थातच प्रेक्षकाचा वर्ग जास्त महत्त्वाचा; परंतु नाटककार व नट या वर्गाकडे मुळीच लक्ष देत नाहींत. नाटक कसेंहि असलें तरी नाटकमंडळीस नाटकाच्या दिवशीं पैसे मिळतातच व प्रत्येक नाटकास थोडा फार प्रेक्षकसमुदायहि मिळतोच; म्हणून या बाबतींत नाटकमंडळीच्या चालकास फारशी काळजी वाटत नाही. नवीन नाटक नव्या पडदेदेखाव्यांमध्यें आणि भपकेबाज पोषाकांत आणतां आलें म्हणजे नटवर्गाचें व चालकांचें समाधान होतें; कारण त्यापासून पैसाकमाईच्या

* महाराष्ट्रीय नाटककार—गडकरी—पहा.

दृष्टीनें फार लाभ होतो व नाटक यथातथाच असलें म्हणजे तर नाटककारास सुद्धां कांहीं द्यावयास नको. होईल तो सारा नफा पचनीं पडतो. यामुळें साधारणतः नटवर्गाच्या चालकांचें साम्राज्य रंगभूमीच्या प्रदेशांत दृष्टीस पडतें. प्रेक्षकांचा सर्वांत पहिला मान; परंतु आपल्या अज्ञानानें व गाफिलपणानें स्वतःचा अधिकार ते आपण होऊन घालवून बसले आहेत. हा मान प्रथम साहजिकपणें प्रेक्षकांना रुचेल व पचेल अशा वस्तूंची वांटणी करणाऱ्या दिवाणांच्या—म्हणजे नटवर्गाच्या—हातीं गेला व तेथून त्यांच्यांतील जे प्रमुख व एकसत्ताधारी त्या नाटकमंडळ्यांच्या चालकांच्या हातीं जाऊन तेथें एकवटून बसला.

एकाद्या नाटककाराची यशस्विता अजमावण्याची असली तर त्याचें नाटक कोणती मंडळी पुढें आणीत आहे हें पाहून अनुमान करण्याची जनरीति आहे. एकाद्या साधारण मंडळीकडून, एकादें चांगलें नाटक पुढें आलें तरी तें नाटक व तो नाटककार अयशस्वी ठरतो, आणि चांगली मंडळी आपल्या नांवलौकिकावर एकादें भिकार नाटकसुद्धां यशस्वी करून दाखविते. नाटकाची वाङ्मयिक योग्यता समजण्याची पात्रता मालकाच्या अंगीं नसली तरी कोणत्या नाटकास कसा फायदा होईल याची अचुक अटकळ त्यास करितां येते व मागणी तसा पुरवठा या तत्त्वाच्या अनुरोधानें खपणाऱ्या मालाचा पुरवठा त्यास करितां येतो. या एकत्रित शक्तींच्या जोरावर नाटककाराशीं वागतांना, त्यांना हवे तसे निर्बंध घालतां येतात. नाटकांत विनोद घाला; पहिला प्रवेश अमुक थाटाचा ठेवा; मध्येंच शृंगाररसाला वाव पाहिजे; पदें अमुक चालींचीं असलीं पाहिजेत; मग राग समयानुरूप व शास्त्रशुद्ध नसला तरी फारसें बिघडत नाहीं; अशा गोष्टी नाटककारास सुचविण्याचा हक्क चालकांस प्राप्त झाला आहे. या निर्बंधातीत असे कांहीं भाग्यशाली नाटककार आहेत, पण त्यांची संख्या अत्यल्प. नाटक हें

दृश्य काव्य पडलें, करितां तें रंगभूमीवर वठलें नाहीं तर निरर्थक, म्हणून नाटककारांना या चालकांच्या वांचून गत्यंतर नाहीं. अशी स्थिति झाल्यानें चांगल्या नाटकांची निपज होण्यास लागणारी स्वतंत्रता नाटककारांस लाभत नाहीं. आधींच नाटक हें दृश्य काव्य असल्यानें त्याचे मागें विवक्षित निर्बंध आहेतच; ते पाळून स्वतःच्या कल्पनांना सैल सोडूं पाहावें, तर हें बाहेरच्या परिस्थितीचें जोखड; यामुळें नाटय-वाङ्मयाला अवसर मिळत नाहीं. आजकाल चित्रपटांप्रमाणें, बाहेर पडणाऱ्या नाटकांकडे पाहिल्यास हीच गोष्ट दृष्टीस पडते. नाटककारांना कंपनीच्या तोंडाकडे पाहण्याची वेळ आली आहे. आणि कांहीं लाभ व्हावा अशी इच्छा असेल तर नाटकमंडळ्यांचे मालक मांगतील तशीं नाटकें पैदा करावींत, हा एकच मार्ग नाटककारास मोकळा राहिला आहे. त्यांतून नव्या नाटककाराची अवस्था तर फारच केविलवाणी झाली आहे. बिचाऱ्यास मालकांच्या मर्जीबाहेर जाणें अशक्यप्राय असतें. नाटक उत्तम असलें, तरी 'त्यांत विनोद घाला, मग आम्ही नाटक वाचण्याचें पाहूं.' असे उद्गार त्यास नेहमीं ऐकावे लागतात. विनोदा-खेरीज नाटक अयशस्वी होईल ह्या भीतीनें कंपनी दुराग्रह धरते आणि मूळ नाट्यवस्तूशीं अगदीं विसंगत असला तरी विनोदाची कांहीं तरी तजवीज नाटककारास करावी लागतेच. अत्यंत करुणरसप्रधान नाटयवस्तूची विनोदामुळें अतिशय हानी होत असलेली दिसत असूनहि मनाच्या कलाविरुद्ध त्यास त्या कंपनीसरकारचें ऐकावें लागतें व आपल्या नाटकाची समजूनउमजून आपणच केलेली हानि पाहावी लागते. बरें, तसें न करावें तर नाटक पुढें येणेंच शक्य नाहीं; आणि स्टेजवर न आलेलें नाटक, नाटक या दृष्टीनें वाचून, लेखकाची प्रतिष्ठा वाढविण्याकडे आज वाचकांचें लक्ष नाहीं. तेव्हां मनांतील आकांक्षा तरी सोडावी, नाहीं तर स्वतःच्या मर्जीविरुद्ध कां होईना,

कंपनीच्या म्हणण्याप्रमाणें आपल्या नाटकाच्या शालजोडीची गोधडी तरी बनवावी, यांपैकीं कांहींतरी एक मार्ग त्यास स्वीकारावा लागतो. ही दुरवस्था नाहींशी करण्याचें साधन प्रेक्षकांच्या हातीं असतें. नाटयकलेस व नाटयवाङ्मयास त्यांनीं उत्तेजन दिलें नाहीं तर मधल्या दिवाणांच्या हातीं अप्रतिहत सत्ता राहते आणि मनांतून नाटयकलेच्या सुधारणेकरितां प्रामाणिक प्रयत्न करण्याची सदिच्छा असूनहि, केवळ प्रेक्षकांच्या गबाळपणामुळें, नाटककारास आपल्या मनांतील इच्छा दडपून ठेवावी लागते. याकरितां प्रेक्षकांनी उत्तमोत्तम नाटयवाङ्मयास उत्तेजन देण्याचें श्रेय घेतलें पाहिजे.

नव्या नाटककारांशीं वागतांना कंपनीचे मालक राजाप्रमाणें वागत असले तरी नाणावलेल्या नाटककारांशीं त्यांचें वर्तन निराळें असतें. त्यांचीं नाटकें लोकप्रिय झालेलीं असतात; त्यांचें कंपनीवर वजन असतें, म्हणून ते सांगतील त्याप्रमाणें मालकांना ऐकावें लागतें. यास्तव ध्येयदर्शक अशीं उत्तमोत्तम नाटकें लिहून, त्यांना दुसऱ्यास धडा घालून देणें शक्य असतें व नाटक त्यांचें असल्यामुळें लोकप्रियतेची वाण पडत नाहीं. प्रेक्षकांची अभिरुचि सद्वस्तूकडे नेणें हें काम नाणावलेल्या नाटककारांस अगदीं सुलभ असतें आणि म्हणूनच त्यांनीं पुढें येऊन हा उपक्रम केला पाहिजे. या कल्पनेला धरूनच किर्लोस्करांनीं त्या वेळच्या परिस्थितीचा विचार करून, नाटकांतील ठराविक साच्याचा व ग्राम्य विनोद बदलून त्यास अभिजात स्वरूप दिलें आणि नाटकांतील रहस्य कायम ठेवून व त्यांचा ग्राम्यपणा कमी करून तीं सदभिरुचीस पोषक होतील अशीं बठविलीं. चांगल्या नाटककाराचें हेंच कार्य असतें व अशा नाटकांना प्रोत्साहन देऊन समाजाची अभिरुचि बदलणें हें नाटकमंडळीच्या मालकांचें कर्तव्य असतें; म्हणून याहि प्रगतीचें श्रेय किर्लोस्करांनाच दिलें पाहिजे.

नाटकाचा प्रधान हेतु मनोरंजन हा असला तरी शिक्षण हाहि पण त्याचा एक हेतु आहे हें विसरून चालावयाचें नाहीं. कारण वाईट धर्मसंस्था अगर वाईट शिक्षणसंस्था यांच्या इतकींच वाईट नाटकेंहि हानिकारक होत. * येथें हेंहि विसरून चालावयाचें नाहीं कीं, नाटक हें दृश्य काव्य आहे, तें रंगभूमीवर प्रयोगरूपांत दाखवावयाचें असतें, तेव्हां रंगभूमीचे सर्व निर्बंधहि नाटककारानें पाळलेच पाहिजेत; नाहीं तर त्याचा स्वीकार करण्यास कंपनी तयार होणार नाही व मग तिला दोषहि पण देतां येणार नाहीं.

नाट्यवाङ्मयास चांगलें वळण लावण्याचा उपक्रम जर एकाद्या पहिल्या प्रतीच्या नाटकमंडळीनें केला तर तशा मंडळीस तें मुळींच अशक्य नाहीं. पोट भरणें हा बहुतेक सर्व नाटकमंडळ्यांचा उद्देश असतो व तें साहजिकहि आहे. प्रेक्षकांच्या आवडीवर त्यांचें अस्तित्व अवलंबून असतें हें खरें.‡ तथापि ज्या नटांना कायमची लोकप्रियता मिळाली आहे, अगर ज्या कंपनीचा नांवलौकिक चांगला झाला आहे, अशांनीं आपल्या धंद्याच्या दृष्टीनें राखून ठेवलेल्या दिवसांच्या खेरीज एकाद्या आडवारीं, फक्त आदर्शभूत असा एकादा नाट्यप्रयोग रसिकांच्या व विद्वानांच्या रंजनासाठीं, प्रत्येक मुक्कामांत किंवा वर्षांतून दोन चार वेळां, रसिक व विद्वान् चाहत्यांची बहुसंख्या असलेल्या गांवीं केल्यास नाट्यकलेस व नाट्यवाङ्मयास उत्तम प्रोत्साहन मिळून

---

* Bad theatres are as bad schools or bad churches; for modern civilization is rapidly multiplying the class to which the theatre is both school and church.

—G. B. Shaw : *Preface to Plays and Pleasants.*

‡ When the managers and authors study the wants of these customers (प्रेक्षक) they succeed; when they do not, they fail. —*Ibid.*

नाटकमंडळीचेंहि फारसें नुकसान न होतां लोकाभिरुचीस चांगलें वळण लावण्याचें श्रेय मात्र अनायासें यांना मिळेल. चांगल्या नाटकांची पैदास व्हावी म्हणून, राष्ट्रीय वस्तुसंग्रह व राष्ट्रीय चित्र-संग्रहाप्रमाणेंच राष्ट्रीय नाटकगृह तयार करून त्यांत पहिल्या प्रतीच्या नाट्यकृति चांगल्या मंडळींकडून रंगभूमीवर दाखविण्यांत याव्यात. ही गोष्ट एखाद्या प्रख्यात नाटकमंडळीच्या मालकास फुरसतीच्या दिवशीं व फारसे प्रयास न करितां साध्य होण्यासारखी आहे; अशी बर्नार्ड शॉ ह्यांनीं सूचना केली आहे. ते म्हणतात कीं, अशा मालकास सरकाराकडून बहुमान देण्यांत यावा व हें राष्ट्रीय नाटकगृह साऱ्या राष्ट्राचें व समाजाचें असावें. * ही राष्ट्रीय नाटकगृहाची कल्पना उत्तम असून त्यामुळें नाट्यकलेस योग्य दिशेनें चालना मिळेल यांत शंका नाहीं.

हीच गोष्ट नाट्यसंमेलनप्रसंगींहि सहज साधणारी आहे. संमेलनाच्या वेळीं बऱ्याचशा नाटकमंडळ्यांतील नट प्रतिनिधि म्हणून एकत्र जमतातच. निदान अशा वेळीं तरी अशा एखाद्या प्रयोगाचा उपक्रम जरूर व्हावा. जी मंडळी अगर संस्था नाट्यसंमेलन बोलावते त्या संस्थेनें अगाऊ जाहीर करून, एखादा आदर्शभूत नाट्यप्रयोग वेगवेगळ्या कंपन्यांमधील उत्तम उत्तम नटांच्या मदतीनें बसवावा व संमेलनप्रसंगीं करून दाखवावा. या वेळीं पैसे मिळविण्याचा हेतु नसल्यामुळें अगर कोणत्याहि एका कंपनीचें नुकसान होण्यासारखें नसल्यामुळें, नाट्यकलेची परिसीमा गाठण्याकडेच प्रत्येक नटाचें लक्ष वेधलें जातें व प्रयोग अत्युत्तम वठून नाट्यकलेची वृद्धि आपोआपच होत जाते. अशा नाट्यप्रयोगास कांहीं उत्पन्न झाल्यास

* Such managership would carry a knighthood with it and such a theatre would be the needed nucleus for municipal or national endowment.

—G. B. Shaw : *Preface to Plays Pleasants.*

त्याचा एक मध्यवर्ती निधि बनवून, त्यांतून अशा लेखकांना व उत्तम नटांना मोबदला देण्यांत यावा. याशिवाय धंदेवाईक नटांखेरीज कोणी हौशी गृहस्थ अशा कामासाठीं पुढें येत असेल तर त्यास अवश्य वाव द्यावा. ह्या उपायानें नाटयसंमेलन ही केवळ नामधारी संस्था आहे, हा आरोप नाहींसा होऊन तिला कार्यकर्तृत्वास अवसर मिळेल.

हे सर्व नाटयप्रयोग व नाटयग्रंथ वाङ्मयाचे दृष्टीनें चिरस्थायी होण्यासारखे असले तरी ते रंगभूमीवर यशस्वी होतीलच असें मात्र नव्हे. कारण वाङ्मयाच्या योग्यतेचें नाटक व्हावयास पहिल्या प्रतीचा नाटककार लागतो, येवढेंच नव्हे तर तो यशस्वी होण्यास तें नाटक रंगभूमीवर वठविणारे नटहि उत्तम असावे लागतात. नाटयकल्पना, प्रसंगांची समयोचित विविधता, पात्रांचे स्वभावपरिपोष, रसांचे उत्कर्षापकर्ष, भाषेची घाटणी, अलंकारांची आकर्षकता इत्यादि, कवीच्या विषयांत प्रभुत्व असणे, ही गोष्ट नाटककाराच्या मोठेपणास व चिरस्थायित्वास कारणीभूत आहे. परंतु ह्या सर्व गोष्टी लेखणीनें कागदावर नुसत्या उतरविल्यानेंच नाटककाराचें काम भागत नाहीं व समाधान होत नाहीं, तर त्या प्रत्यक्ष मूर्त स्वरूपांत रंगभूमीवर करून दाखविल्याशिवाय त्याचें समाधान होत नाहीं. नाटक रंगभूमीवर यशस्वी करून दाखवावयाचें म्हणजे अर्थातच नाटकमंडळीवरच त्यास अवलंबून बसलें पाहिजे. नाटकमंडळीनें प्रसंगास साजेशी उठावणी केली पाहिजे, व पोषाकाच्या बाबतींत वगैरे नवीनता आणिली पाहिजे. इतक्या वरच्या तयारीनें देखील काम भागत नाहीं. पात्रानीं करावयाचीं कामें त्यांच्या योग्यतेनुरूप त्यांना वांटून दिलीं पाहिजेत. " खेळ चांगला, वेषधर बरे " असल्याशिवाय कधींच चालावयाचें नाहीं. नाटककाराचें सारें भवितव्य नटांच्या हातीं असतें; त्यांतहि संगीत नटांना गाण्यावर कशी तरी वेळ मारून नेतां येते, पण गद्य नटांना

मात्र नाट्यकौशल्याची कमाल करावी लागते. कारण त्याखेरीज नाटककर्त्याच्या मनांतील आशय प्रेक्षकांना चांगल्या रीतीनें समजत नाहीं. नाट्यकला आजकाल इतकी गुंतागुंतीची झाली आहे कीं, साध्या कथानकाच्या मांडणीवर पौराणिक नाटकांच्याप्रमाणें आजला नाटक यशस्वी होतच नाही. भूमिका व प्रसंग चित्ताकर्षक, विविध व नाविन्यपूर्ण असणें अगदीं जरूरीचें झालें आहे. शिवाय भाषा-चापल्य, अलंकार, रस व विनोद यांच्याखेरीज नाटकास मजा येत नाहीं. पण या गोष्टी साधावयाच्या तर नाट्यकलेच्या सूक्ष्म अंगांकडेहि प्रेक्षकगणाचें चित्त वेधणें जरूरीचें असतें. भाषेच्या कसरती समजविण्यासाठीं आवाज, अभिनय इत्यादींवर नटवर्गाचें प्रभुत्व पाहिजे. शिवाय नटास भूमिका समजली पाहिजे व तिच्याशीं त्यास एकदम समरस होतां आलें पाहिजे. जोंपर्यंत नट भूमिकेशीं समरस होत नाहीं तोंपर्यंत त्याचे हातून स्वाभाविक आविर्भाव होऊंच शकत नाहीं. भूमिका साग्र समजून घेऊन, तींत रंगून जाऊन काम करण्यास नटाचें थोडेंफार शिक्षण होणेंहि जरूर आहे. आतां कोठें सुशिक्षित लोकांचें लक्ष या कलेकडे वेधलें आहे. सुशिक्षित नटांनीं इतर नटांना भूमिका समजावून दिल्यास बराच कार्यभाग होईल. कारण त्यायोगें सर्वांचींच कामें उठून दिसण्यास मदत होईल. आपण रंगभूमीवर जो प्रवेश पाहतों तो एकाच पात्राचा म्हणून पाहत नाहीं, तर तो त्यांत काम करणाऱ्या इतर पात्रांच्या साकल्यानें पाहतों. म्हणून सर्वांच्याच भूमिका एकजात चांगल्या होणें हें उठावाच्या दृष्टीनें इष्ट असतें. प्रत्येकाचें काम चांगले होऊं लागलें म्हणजे सर्वच नटांना हुरूप येतो व सर्वच नाट्यवस्तूशीं तन्मय होऊन जातात. चांगले नट रंगभूमीवर स्वतःस विसरून जातात याचेंहि रहस्य हेंच आहे. या शिक्षणाचे दृष्टीनें आण्णासाहेबांनीं त्या वेळींहि सुधारणा केली होती. नाटकमंडळीचा

मालक या नात्यानें त्यांनीं केलेली पात्रांची निवड चांगली तर होतीच, शिवाय ते नटहि सुशिक्षित होते. नटवर्गांत सुशिक्षित लोक घेण्याकडे त्यांचा कटाक्ष असे. पण जरी प्रसंगविशेषीं एखादा होतकरू नट अशिक्षित असला तरी त्यास कंपनींत घेऊन व स्वतःच्या देखरेखीखालीं त्याचें जरूर तें शिक्षण करून नंतर ते त्यास भूमिकांचा समज करून देत असत.

आजकाल अमेरिका, इंग्लंड, फ्रान्स इत्यादि पाश्चात्य देशांत नाटकें व चलच्चित्रपट यांमध्यें फारच मोठी चढाओढ लागून राहिली आहे. नाटकांचे प्रेक्षक आस्ते आस्ते कमी होऊन सिनेमागृहेंच जास्त जास्त भरत चाललेलीं दिसतात. त्याला अनेक कारणें आहेत, परंतु त्यांत लक्षांत ठेवण्यासारखें कारण म्हटलें म्हणजे चित्रपटांत भाषेच्या मदतीखेरीज नाटकाचें संविधानक हावभावाच्या सहाय्यानें प्रत्यक्ष पाहावयास मिळतें. हल्लीं बोलके चित्रपट सुरू झाले असले तरी कथानकाचें मर्म समजाविण्याचें काम मुख्यत्वेंकरून हावभावानेंच होत असतें. याशिवाय नाटकांत ज्या गोष्टी पाहावयास मिळत नाहीत त्या सिनेमांत दिसतात. कारण नाटकांत सर्वच नाटयवस्तु लहानसान अंगांसह दाखविणें शक्य नसतें. सिनेमांत अभिनयनैपुण्याकडे बारकाईनें पाहण्याची वृत्ति होत चालली असल्यामुळें यथायोग्य अभिनय कसा करावा हें आस्थापूर्वक शिकणें, आतां नटांस भाग झालें आहे. श्री. गंधर्व, दाते, बोडस, कोल्हटकर, फाटक वगैरेसारखे कांहीं प्रवीण नट आजकाल या दृष्टीनें प्रयत्न करीत आहेत हें महाराष्ट्र रंगभूमीचें सुदैव होय. नामांकित व सुविद्य नटांची जर ही स्थिति, तर चिल्लर नटांना अभिनयाचा अभ्यास केल्याविना कोण विचारणार ?

नटाचें काम असें महत्त्वाचें असल्यानें त्यास आपल्या नांवास काळिमा न लागेल, कीर्तीस बट्टा न येईल अशा तऱ्हेची काळजी

नेहमीं बाळगली पाहिजे. नाटक हें संसाराचें आदर्शभूत चित्र आहे. नटांनीं केलेल्या भूमिकांचा परिणाम तर लोकांच्या मनावर होतोच; शिवाय नटांच्या पवित्र जीवनाचा परिणाम लोकांवर चांगला होतो. संसारसागर तरण्याचा मार्ग दाखविणाऱ्या संताची भूमिका करणारा दारूबाज नट नाट्यवस्तूशीं कितीहि रंगून गेला तरी दारूची घाण व धुंदी त्याच्या कामावर सपशेल विरजण घालते. याकरितां आपलें चारित्र्य न बिघडेल अशी दक्षता नटानें बाळगावयास नको काय ? नाट्यकलेच्या पहिल्या पिढींतील नांवाजलेले नट नाटकाच्या दिवशीं व्रतस्थ राहत असत असें म्हणतात. ह्याचा परिणाम नटाची कला वाढविण्यांत होतो, येवढेंच नव्हे तर नटांचा सामाजिक दर्जा वाढविण्यांतहि होतो हें नटांनीं विसरूं नये. किर्लोस्करांच्या वेळीं हा नियम मालकापासून तों अगदीं कमी प्रतीच्या नटापर्यंत कडकपणें पाळला जात असे. यामुळें आण्णांचा व त्यांच्या बरोबरीच्या इतर नटांचा सामाजिक दर्जा चांगलेपणीं राखला जात असे व सुशिक्षित पुढारी वर्गहि त्यांना मान देऊन त्यांचें अभिनंदन करीत असे. नटांच्या नैतिक अध:पातामुळेंच आजच्या समाजांत त्यांना इतका हीन दर्जा प्राप्त झाला आहे. ही स्थिति बदलण्याकरितां सुशिक्षित व सदाचारी लोकांनीं या धंद्याकडे लक्ष घातलें पाहिजे व तसे प्रयत्न आज होतहि आहेत. नटांमध्यें सुशिक्षणाचा फैलाव झाला असतां ही कमतरता हळूहळू नाहींशी होईल.

पोषाख, पडदे, देखावे या बाह्यांगांची तयारी पैसेवाल्या कंपनीस थोड्याशा जास्त खर्चानें करितां येते; पण नटांची तयारी करावयाची म्हटली म्हणजे मालकानें व्यक्तिश:च अत्यंत काळजी घेतली पाहिजे. नटांना नाट्यवस्तूचें व अभिनयाचें शिक्षण व्यवस्थितपणें दिलें गेलें पाहिजे, येवढेंच नव्हे तर नटास स्वत:च्या महत्त्वाची व जबाबदारीची

योग्य ती जाणीव होईल याकडेहि त्यानें पाहिलें पाहिजे. कित्येक नट प्रेक्षकांपुढें हल्लीं लहरीप्रमाणें कामें करीत असतात; आपण भूमिका करितों अगर गाऊन दाखवितों हा एक प्रेक्षकगणावर आपला उपकारच आहे अशीच जणूं त्यांची समजूत झालेली दिसते. प्रेक्षकांकडून आपण पैसे घेतों त्याचा मोबदला त्यांना पुरेपूर दिला पाहिजे अशा भावनेनें काम करणारा नट अगदींच विरळा. पण अशा भावनेनें काम करणाऱ्या नटांची संख्या वाढल्याशिवाय नाटयकलेस ऊर्जितावस्था येणें केव्हांहि संभवनीय नाहीं.*

पाश्चात्य देशांतील संस्थांचें अनुकरण करून निघालेल्या धंद्यांच्या शाळा आमच्याकडे आहेत. मोटारशाळा आहेत, शिलाईशाळा आहेत; गायनशाळा व संगीतशाळा आहेत. परंतु संगीताप्रमाणेंच ज्याची योग्यता आहे अशा अभिनयाच्या शाळा मात्र मुळींच नाहींत. नाटयशिक्षणाच्या वेगळया शाळा जोंपर्यंत आपल्याकडे निघाल्या नाहींत तोंपर्यंत नाटकमंडळीच्या मालकावर, मालक म्हणून एक व नटांच्या शाळेचा चालक म्हणून एक, अशी दुहेरी जबाबदारी आहे. कारण नाटकमंडळी हीच उत्तमोत्तम नट पैदा करणारी एक शाळा आहे, म्हणून ह्याकडे मालकांनी जरा जास्त लक्ष पुरविल्यास नटांची लायकी व त्यांचा सामाजिक दर्जा वाढून नाटकाच्या धंद्याचाहि ऊर्जितकाल येईल ह्यांत शंका नाहीं. मालकाची व चालकाची ही जबाबदारी जाणून व ती कृतींत आणून, नाटककंपनी ही अभिनयाची शाळाहि कशी आहे, हें त्या वेळच्या किर्लोस्करमंडळीनें सर्वांस दाखवून दिलें आहे.

---

* Highest prestige should, I have no doubt, be attained by keeping the public in constant touch with highest achievement of dramatic art. —Shaw : *Ibid.*

याबरोबरच धंदा या दृष्टीनें ह्यांत कांहीं सर्वमान्य तत्त्वें गोवून, ।विषयीं कांहीं नियमहि व्हावयास पाहिजेत व ते पाळण्याची ।बाबदारी सर्व कंपन्यांवर पडली पाहिजे. नाहीं तर एखाद्या कंपनीच्या ।ालकानें, अत्यंत परिश्रमपूर्वक एकादा नट तयार करावा आणि ुसऱ्या एकाद्या कंपनीच्या मालकानें त्यास फोडून पळवून न्यावें, असें होणें धंद्याच्या, कलेच्या व समाजाच्या दृष्टीनेंहि अतिशय अनिष्ट आहे. पाश्चात्य देशांमध्यें प्रत्येक धंद्याच्या गिल्ड्स् (नियामक संस्था) असत, त्यांमध्यें एकादा नियम एकदां ठरला कीं, तो कोणाहि सभासदास अविकृत पाळावा लागे. अशा तऱ्हेची योजना आपल्याकडेहि होणें इष्ट आहे. केवळ “ नाट्य–न्याय–कचेरी ” काढून हें काम भागणार नाहीं. सर्व कंपन्यांवर दाब पडेल अशी मध्यवर्ती कार्यकारी संस्था असणें जास्त जरूरीचें आहे व हेंच काम आज नाट्यसंमेलनानें हातीं घेतलें पाहिजे.

नाटकाच्या उठावाच्या बाबतींत नाटककारास प्रामुख्यानें नटांवर अवलंबून बसावें लागतें, कारण नटाच्या कर्तबगारीवरच नाटक अवलंबून असतें. भाषा, कल्पना, प्रसंग व भूमिकांची निवड करणें वगैरे गोष्टी नाटयवाङ्मयाच्या कक्षेंत येत असल्यामुळें, त्या नाटककाराच्या आधीन असतात; परंतु त्या कल्पना, त्या भूमिका व ते प्रसंग, नाटककाराच्या कल्पनेप्रमाणें, किंबहुना, त्याच्या अपेक्षेपेक्षांहि कांकणभर जास्तच उठावदारपणानें, प्रेक्षकांपुढें मांडणें व कवीच्या त्या भूमिकेशीं समरस होऊन, त्यांत रंगून जाणें, लोकांनाहि त्या अत्युच्च आनंदाचा पेला पाजणें व प्रेक्षकांना नाटकांतील भावनांमध्यें बुडवून बेभान करणें, हें उत्तम नटाचें प्रमुख कर्तव्य होय. अर्थातच, याप्रमाणें वागणारा नट फारच थोडे दिवसांत प्रसिद्धि पावतो व रंगभूमीवरील त्याच्या ह्या पारंगततेमुळें निदान तेवढयापुरता तरी तो एक प्रस्थ बनून राहतो.

ही अवस्था प्राप्त झाली असतां तो नट खऱ्या कसोटीस लागतो. या दिव्यांतून पार पडल्यास तो आपल्या कलेंत अद्वितीय होतो, किंवा अर्धवट प्राविण्यामुळें बहकून गेल्यास, तो मिळविलेली कीर्तीहि गमावून नामशेष होतो. तपस्व्याच्या आयुष्यांत अशी एक वेळ येते म्हणतात कीं, त्या वेळीं त्याच्या तपाचरणाच्या उग्रतेमुळें, त्याच्या मुखांतून निघणाऱ्या आज्ञा झेलण्यासाठीं ऋद्धिसिद्धि, सज्ज राहतात. ही स्थिति प्राप्त झाली असतां, ऋद्धिसिद्धींची प्राप्ति म्हणजेच मोक्ष अशी कल्पना करून तो त्यांतच रममाण होतो आणि असा तो एकदां गुरफटला कीं, त्याचा अध:पात होण्यास वेळ लागत नाहीं. परंतु उलटपक्षीं या स्थितीस पोंचल्यावरहि संयम करून, तो तसाच तप करूं लागला तर त्याला मोक्षप्राप्ति होते. हीच गोष्ट नटासहि लागू पडते. लोकांच्या पसंतीच्या टाळ्यांनीं वगैरे, एकाद्या नटास बहुमान मिळाला म्हणजे आपण फार मोठे झालों ही जाणीव उत्पन्न होऊन त्यास स्वर्ग दोन बोटें उरतो आणि फाजील घमेंडीमुळें पुढील प्रगतीचा त्याचा मार्ग खुंटतो. प्रगती खुंटल्यावर त्यानें पूर्वींच मिळविलेल्या कीर्तीची धूळधाण होऊन त्याची नाटयकलेची सेवा मातीमोल होते. अशा तऱ्हेनें थोडेंसें नांव मिळवून नंतर विराम पावणाऱ्या नटांचीं उदाहरणें आपणांकडे थोडीं थोडकीं नाहींत. असलेच नट जास्त बेमुर्वतखोर होतात आणि स्वत: करूं तेंच लोकांनीं मानलें पाहिजे ह्या समजुतीनें, बेजबाबदार अभिनयाच्या रेलचेलीमुळें, मिळालेली कीर्तीहि गमावून बसतात. नाटयवस्तूच्या भावनेशीं विसंगत असे अभिनय करून सुद्धां फुशारकी मारणारे नट थोडे थोडके नाहींत. अशांच्या अभिनयाकडे कलेच्या दृष्टीनें पाहून कंपनीच्या मालकांनीं त्यांना योग्य तें वळण लाविलें पाहिजे. शिवाय लहानशा गोष्टींकडे नट कित्येक वेळां दुर्लक्ष करितात. अशा गोष्टींची जाणीव

त्यांना देऊन त्यांच्या हलगर्जीपणामुळें नाटकप्रयोग पडणार नाहीं ह्याकडेही त्यांचें लक्ष हवें. उदाहरणार्थ, नट रंगतांना चेहरा रंगवितात; हातास रंग लागलेलाच असतो तेव्हां तेहि रंगवितात; परंतु आपली अप्रधान भूमिका आहे, तेव्हां इतकी काळजी कशास घ्या ? अशा हलगर्जीपणाच्या विचारानें, पोट, पिंढरी, पाय वगैरेंस रंग लावण्याचें टाळतात. अभिनयाच्या भरांत पुण्यप्रभावांतील कंकण आपल्या सूटबुटानिशीं अगदीं देवाजवळ जाऊन उभा राहतो. स्त्रिया देवास नमस्कार कशा करतात ह्याची स्त्रीपात्रांना ओळखहि नसते. आवाज व वेष बदलणें, अभिनय करणें वगैरे बाबतींत काळजी घेतली असूनहि असल्या किरकोळ व लहानसान गोष्टींनीं त्यांच्या वेषास कमतरता येते. याशिवाय भूमिका न समजतां कामें करणें, हा एक बहुधा पुष्कळ नटांचा प्रधान दोष आहे असें म्हणतां येईल. हा दोष घालविण्याची जबाबदारी मालकांवर आहे व ती त्यांनीं जास्त काळजीपूर्वक पार पाडल्यास नाट्यकलेच्या भाग्याचे दिवस फार दूर राहणार नाहींत. आण्णासाहेब किर्लोस्करांची अशी गोष्ट सांगतात कीं, एकाद्या गौण भूमिकेचें काम पडून नाटकप्रयोग तेवढ्यापुरता तरी दोषास्पद होणार असें पाहून, ते स्वतःच ती भूमिका करीत अगर दुसऱ्या एकाद्या चांगल्या नटाकडून ती करवून घेत. ह्या गोष्टी नाटककार व नट, विशेषतः नाटकमंडळीचा मालक या अवस्था एकाच व्यक्तीच्या ठायीं असण्यापासून अनायासें साधतात. नाटककाराच्या कल्पना प्रत्यक्ष कृतींत यथातथ्यपणें आणतांना ज्याचा तोच जबाबदार असतो. स्वतःच्या कल्पनेप्रमाणें तो पात्रांची निवड करूं शकतो; पोषाख व देखावे ह्यांच्या पायीं खर्च करणें त्याच्या हातांतील असतें; एकूण त्याची देखरेख सर्वच गोष्टींवर राहूं शकते. अन्य नाटककारास हा फायदा मिळत नाहीं. नाटकमंडळीमध्यें कांहीं दिवस नाटककारास जाऊन राहतां

आलें तरी त्यास पुरेसें स्वातंत्र्य मिळत नाहीं, म्हणून नाटकमंडळीच मालक जर स्वतःच नाटककार असला तर त्याला किती तरी साधनें अनुकूल असतात. किर्लोस्करांच्या बाबतींत त्यांनीं अशा सर्व अनुकूल साधनांचा चांगला उपयोग करून घेतला हें सहज दिसून येईल. नाटकमंडळीचा मालक साधारणतः चांगला नांवाजलेला नट असतो. त्यांतच वाग्देवीचा वरदहस्त मस्तकावर असून तो दृश्य काव्यें निर्माण करूं लागला तर मात्र फारच बहारीचें होईल. कारण नटाच्या भूमिकेंत वावरल्यानें त्या धंद्यांतील, विशेषतः रंगभूमीवरील बारीकसारीक माहिती सुद्धां त्यास अनायासें प्राप्त झालेली असते. लोकानुरंजनासाठीं कोणत्या गोष्टींची कोणत्या वेळीं जरूर असते ह्याचें त्यास प्रत्यक्ष शिक्षण मिळालेलें असतें. नाटकांतील रसादि विषय कंटाळवाणा होऊन प्रवेश पडूं लागल्यास, समयानुरूप गाण्याच्या योजनेनें प्रेक्षकांची खिन्नता कशी घालवितां येते, लोकांकडून टाळ्या मिळविण्यासाठीं कशा तऱ्हेचें वाक्य कशा आवाजांत उच्चारावें लागतें, ह्या गोष्टींच्या माहितीमुळें त्यास स्वतः उच्चारून पाहूनच वाक्यें योजितां येतात. शब्दांवर शब्द व कोटयांवर कोटया करितांना प्रेक्षकांचें मन कसें आकर्षित करावें हें त्यास माहीत असतें. प्रेक्षकांच्या मनावर अनुकूल प्रतिकूल परिणाम कसल्या कसल्या प्रसंगांच्या योगानें होतात, कोणत्या भूमिका प्रेक्षकांना जास्त आवडतात, वेळ भरून काढावयाचा असला तर काय काय करावें लागतें, ह्या सर्व गोष्टींचें त्यास अनुभविक ज्ञान असतें. म्हणून या सर्व साधनांचा उपयोग त्याला आपल्या नाटकांत करितां येतो. रंगभूमीची माहिती नसलेल्या लेखकाचें नाटक वाजवीपेक्षां लांब झाल्यास आंखूड करावें लागतें. त्यांत रंगभूमीच्या दृष्टीनें न जमणारे प्रवेश घातलेले असतात. त्यांतील भाषणांची व प्रवेशांची फिरवाफिरव करावी लागते. या सगळ्या भानगडींतून

नाटककार जर नटहि असला तर मात्र बचावतो. अशा नटनाटककाराच्या नाटकांत कंटाळवाणे प्रवेश, अवास्तव व लांबलचक संभाषणें व लांबच लांब स्वगत भाषणेंहि फारशीं नसतात. स्वगत भाषणें जरूर तेवढींच व तींहि मनोव्यापारनिदर्शक; माहिती सांगणारीं अशीं फार कमी. संवाद साधे, विदग्ध पंडितांच्या मधील नव्हेत, असेच फार. संभाषण मुद्दाम ओढूनताणून आणलेलें नव्हे; चटकदार प्रसंग मात्र बहुविध असतात. नुसत्या भाषणापेक्षां ज्यांत कांहीं कृति आहे असे चित्ताकर्षक प्रसंग योग्य त्या ठिकाणीं योजलेले असतात. एकंदरींत नाटकाचा उठाव कसा करावयाचा याची हातोटी अशा नटनाटककारास साधलेली असते. किर्लोस्कर यांच्या नाटकांकडे व रंगभूमीवरील त्यांच्या प्रयोगांच्या यशस्वितेकडे पाहिल्यास या नटनाटककाराच्या भूमिकेचा त्यांना कसा फायदा मिळाला हें दृष्टोत्पत्तीस येईल.

किर्लोस्करांनीं संगीताची नवी योजना प्रथम अंमलांत आणिली व म्हणून त्यांच्या सर्व नाटकांतून संगीताचें प्राधान्य असणें अगदीं साहजिकच आहे. त्यांच्या सर्व नाटकांतून, विशेषतः शाकुंतलसौभद्रांतून संगीतासच प्राधान्य दिल्याचें सहज दिसून येतें. शाकुंतलाच्या संगीतानें सुरू केलेला संगीताचा भर सौभद्रांतूनहि पाहण्यास मिळणें अपरिहार्य होतें; परंतु हीच संगीताची उसळी त्यांच्या रामराज्यवियोगांत जरा ओसरली आहे. त्यांत पदाची संख्या कमी असून इतर संवादच जरा जास्त आहेत. संगीताच्या या त्यांच्या भरारींत पात्रापात्रतेचा मात्र गोंधळ झालेला दिसत नाहीं. पदें ठळक ठकळ पात्रांनाच आहेत, परंतु पदांची संख्या मात्र भरपूर आहे; तेव्हां प्रेक्षकांचें चित्त वेधण्याचें त्यांचें महत्त्वाचें साधन म्हणजे संगीत, आणि त्याच्या जोरावर आजकाल सुद्धां त्यांचीं हीं नाटकें लोकप्रिय होतात. नटविद्येच्या जोरावर साध्य झालेला त्यांचा दुसरा गुण म्हणजे साधी

भाषा आणि साधे संवाद. भाषेची कसरत करण्याचें त्यांना फारसें कारणहि नव्हतें; कारण गद्यभागापेक्षां त्यांच्या संगीतासाठींच प्रेक्षक आतुर झालेले असत. तेव्हां पदें, साक्या, दिंडया वगैरे खच्चून भरल्यावर गद्यभागाच्या सौंदर्यावर लक्ष लागणार कसें ? पण त्यांची भाषा अगदीं साधी असून त्यांत ग्राम्यता नाही. ती व्यवहारांतील असून अभिजात आणि शुद्ध स्वरूपाची आहे. विशेषतः त्यांची हीन पात्रांच्या व स्त्रीपात्रांच्या तोंडांत घाललेली भाषा पाहावी.

उदाहरणार्थ—(१) शकुंतला—सखे अनसूये, या वल्कलांची गांठ प्रियंवदेनें भारीच बाई घट्ट बांधली आहे; त्यानें मला कसें जखडल्यासारखें झालें आहे. एवढी अम्मळ सैल कर पाहूं.

(२) शकुंतला—अरे कपाळा ! गेल्याच कीं या; आतां काय गत करूं ?

(३) बालक—आ कलले, ए सिंहाच्या पोल्टया, मला तुझे दांत मोदायचे आहेत. नाहीं तल बघ कस कलीन ते.

(४) सुभद्रा व कुसुमावती यांच्या मधील संवाद—सौभद्र, अंक २.

(५) कौशिकी व गिरिजा यांचा संवाद—रामराज्यवियोग, अंक २.

यांवरून सहज दिसून येईल कीं, अगदीं हलक्या पात्रांची भाषा सुद्धां साधी पण प्रौढ आहे. स्त्रियांची भाषा इतकी नेहमींच्या व्यवहारांतली वाटते कीं, आपण पाहतो तो देखावा प्रत्यक्ष घडलेला असावा असें भासतें. इतर नाटककारांच्या अलंकारिक भाषाप्रवाहानें हें चित्र आहे याची जाणीव जागृत राहते, परंतु किर्लोस्करांच्या नाटकांतून फक्त नांवें व पौराणिक कथांचीं संविधानकें सोडून सर्व अर्वाचीन प्रत्यक्ष घडत असलेली गोष्ट आपण पाहत आहों अशी भूल पडते. त्यांचा आणखी एक विशेष म्हणजे त्यांनीं सर्वांना प्रिय अशा शृंगाररसप्रधान नाटकांचीच रचना केली. शृंगाररसाचें सार असें शाकुंतल नाटक त्यांना संस्कृतांतून आयतेंच मिळालें. सौभद्रांतील रसहि तोच

निवडण्यांत आला. रामराज्यवियोगांत मात्र त्यांच्या हातून कांहीं तरी शोकात्मक करुणरसाचें आविष्करण होणार होतें. त्या नाटकाच्या पहिल्या तीन अंकांवरून तरी त्यांची हीच योजना असलेली स्पष्ट दिसते. संगीत नाटकांमध्यें तें एकच शोकांती नाटक त्या वेळीं झालेलें होतें व म्हणूनच कीं काय न कळे तें इतकें लोकप्रियहि झालें नाहीं. शृंगाररसप्रधान पहिल्या नाटकांनीं जशी कीर्ति मिळविली, तशी कांहीं या नाटकाचे वांट्यास आली नाहीं.

योग्य जागीं चित्ताकर्षक प्रसंगांची योजना करणें हा एक त्यांचा विशेष गुण आहे. शाकुंतल फक्त भाषांतरित असल्यामुळें त्याची रचना लक्षांत घेण्याचें कारण नाहीं. सौभद्रांतील अर्जुनाचा पहिला विलापाचा प्रवेश लांबतो न लांबतो तोंच नारदाच्या व राक्षसाच्या प्रवेशानें प्रेक्षकाचें चित्त नाटयवस्तूशीं पुन्हां रंगूं लागतें. सुभद्रेचा व दासीचा रड-गाण्याचा प्रवेश थोडा लांबतो इतक्यांत रुक्मिणीच्या तुळशीवृंदावनाचा प्रवेश, त्यानंतर कृष्णरुक्मिणीचा प्रवेश व पुढील अंकांत पर्वता-रोहणाचा व अर्जुनाच्या वेषाविष्करणाचा प्रवेश, असे एकामागून एक आल्हादकारक प्रवेश आहेत. रामराज्यवियोगांतहि नटीचा, शंबुकाचा, व कैकयीमंथरेचा वगैरे प्रवेश जास्त परिणामकारक होतात.

आण्णांना पात्रें पाहून नाटकें लिहितां आलीं. गाणारा नट मिळाल्या-वर शकुंतलेच्या गद्य भाषणांच्या जागीं पदें घालण्यांत आलीं. गद्यभागा-पेक्षां या पद्यभागाची जोडच नाटकास साजेशी दिसते हें रसिकांस अवगत आहेच. याप्रमाणें, आण्णासाहेबांना नट व नाटककार ह्या अवस्थांच्या एकीभूतपणाचा कसा फायदा मिळाला हें वर दाखविण्यांत आलेंच आहे. आतां पुढें त्यांच्या एकेका नाटकाचें सर्व दृष्टींनीं परीक्षण करून, नाटककार व नट ह्या दोन्ही बाबतींत आण्णासाहेब कसे श्रेष्ठ होते तें पाहूं.

विभाग चवथा



किर्लोस्करांच्या नाट्यकृति

(१) शांकरदिग्विजय
व
(२) अल्लाउद्दिनाची चितुरगडावर स्वारी

The development from the classical to the romantic drama has been on the whole a change from the presentation of action to the presentation of character, a gradua shifting of the scene from that, which is without to that which is within.

—C. E. Vaughan : *Types of Tragic Drama.*



नाटयकलेचा कोणत्याहि देशांतील विकास पाहिला तरी वर उध्दृत केल्याप्रमाणेंच परंपरा असलेली दिसून येते. आधीं नाटयाचें मूळ मानवी मनाच्या अनुकरणेच्छेंतच आहे. अनुकरणामध्यें प्राय: बाहेरील अंगांकडेच प्रथमत: दृष्टि जाऊन बाह्यांगांचें अनुकरण मनुष्य करूं लागतो व नंतर अंतर्व्यापारांकडे दृष्टि वळते. याकरितां, नाटय-कलेच्या सुरवातीस बाह्य विषयांचेंच अनुकरण करणारीं अल्लल्चीं नाटकें प्रत्येक देशाच्या नाटयकलेच्या इतिहासांत झालेलीं दिसतात.

तेव्हां मराठी नाटयकलेची सुरवातहि याच रीतीनें होणें स्वाभाविक होतें. मराठी नाटकांना संघटित व चिरस्थायीपणाचें वळण, कथानकांकडील लक्ष भूमिकांकडे वळवून, प्रथमतः आण्णासाहेबांनीं दिलें. तत्पूर्वीं जीं पौराणिक नाटकें होतीं त्यांमध्यें प्रायः ओबडधोबड देखाव्यांकडे आणि नाटयकथानकांकडेच सर्व लक्ष वेधत असे. भूमिका असत पण त्या गोष्टीच्या पूर्ततेसाठीं. भूमि कांच्या पूर्ततेकरितां गोष्ट नसे. पौराणिक कथाभाग लोकप्रिय करण्याची व इंग्रजी नाटकांतील दैवी आणि नैतिक नाटयदृश्यांप्रमाणें, लोकांत सद्बुद्धि प्रसार करण्याची कामगिरी या नाटकांनीं चांगली बजाविली. "या नाटकवाल्यांनीं, हलकटपणा ज्यांत बहुत होतो असे जे तमाशे व ललितें यांवरची रुचि बहुतेक उडविली व त्यांचे तमाशेहि कमी करून टाकले." (ज्ञानप्रकाश १८५६). ह्यानंतर कृतीकडे म्हणजे नाटयवस्तूच्या उठावाकडे व ओघानेंच भूमिकांच्या विकसनाकडे दृष्टि जाणें क्रमप्राप्तच होतें; व ही दुसरी क्रांति करण्याचा मान आण्णासाहेबांच्या 'संगीत शाकुंतला'नें मिळविला. "याच्या व यासारख्याच इतर प्रयोगांच्या योगानें आमच्या ताकपिटया अल्लल्कारांचीं नाटकें लोकांस नीरस वाटूं लागून उत्तरोत्तर नाटयकलेची खरी योग्यता त्यांच्या मनांत बिंबूं लागण्याचा संभव आहे." (इंदुप्रकाश, २२ नोव्हेंबर १८८०).

नाटयकथानकांमधून विशिष्ट प्रसंग विशेष कारणाकरितां उपयोगांत आणून, व्यक्तिवैशिष्टय दाखविण्याकडे प्रवृत्ति होऊं लागली असतां, भूमिकांच्याच विशदीकरणाकडे जास्त लक्ष लागूं लागतें व मगच नाटयवस्तूचें परिणत स्वरूप म्हणजे भूमिकांची उत्क्रान्ति, हाच नाटय-

वस्तूचा मुख्य विषय बनतो.* आणि आजकालच्या नाटयवस्तूचें अपूर्वत्व ह्या एकाच गोष्टींत साठविलेलें आहे. भूमिकांच्याकरितां कथाभाग असतो, कथाभागाकरितां भूमिका नसतात.† तेव्हां, नाटयकलेची अशी अंतर्मुख परिस्थिति होण्यापूर्वीच्या बहिश्चर वृत्तींतून अंतर्मुख होणाऱ्या सीमान्तकाळामध्यें 'शांकरदिग्विजया'चा जन्म झाला. फक्त कथाभागासाठीं लिहिलेलीं नाटकें थोडींशीं अंतर्मुख होऊं लागलीं होतीं. पाश्चात्य नाटकांच्या भाषांतरांनीं लोकाभिरुचीस निराळें वळण लागूं पाहात होतें. भूमिकांच्या मनोव्यापारांकडेच पूर्ण लक्ष वेधण्याचा योग अद्याप बराच दूर होता. कथाभागाचें प्राबल्य अद्याप बरेंच होतें; परंतु ह्या बाह्य उपाधींचें केंद्रीकरण कांहीं विवक्षित आणि उठावदार प्रसंगांमध्यें नुकतेंच होऊं लागलें होतें. विशिष्ट व्यक्तींच्या उठावामध्यें, नाटयदृष्टीपेक्षां अद्याप ऐतिहासिक अगर पौराणिक प्रसिद्धीचाच अंश जास्त होता.

नाटयकला आपल्या सूत्रधार विदूषकादि आणि राळ वगैरे प्रसाधनांच्या बंधनांतून अद्याप मोकळी झाली नव्हती. बिनसूत्रधारी नाटक म्हणजे एक थट्टाविषय होता. साऱ्या नाटकभर उभें असलेलें सूत्र-

* The life which the moderns have scrutinised more closely, the experience from which they have drawn more widely, is after all not that which lies without us, not that which meets the eye even of the keenest observer, in man's outward circumstances and conditions. It is the inner life, the world, not of outward fact, nor even of outward action, but of the innermost thoughts, feelings, instincts and passions of mankind.

—*Types of Tragic Drama*.

† For they do not exist for the story ; the story exists for them; and they know it.

—G. K. Chesterton.

धाराचें पात्र नुकतेंच कोठें मधून मधून गुप्त होऊं लागलें होतें; पण नाटकास सुरुवात करून दिल्यावर घरीं जाण्याची मोकळीक त्याला अजून मिळाली नव्हती. नाटकांतील राजेरजवाड्यांना गमतीसाठीं विदूषक अद्याप लागत असे. प्रत्यक्षाचा भास उत्पन्न करणाऱ्या देखाव्यांच्या व पडद्यांच्या अभावीं, देखाव्यांचा पसारा शब्दांत मांडतांना कांहींच सुमार राहत नसे. शंकराचार्य गवाक्षांतून उतरून येतात आणि दुसऱ्याच्या कायेंत शिरतात, हे सर्व देखावे याच मासल्याचे आहेत. माहिती सांगण्यासाठीं एकाददुसऱ्या माणसाची अजूनहि आवश्यकता होती. पूर्वी एक सूत्रधारच तेवढा रंगभूमीवर उभा राहून गद्यपद्य भाषेमध्यें माहिती सांगत असे. प्रस्तुत नाटकांत हा भाग सूत्रधारविदूषकांच्या जोडीवर व पुढें लक्ष्मीपार्वती ह्यांच्या आणि शिष्यद्वयांच्या संवादांवर सोंपविण्यांत आला आहे. म्हणजे, माहिती सांगणें हा महत्त्वाचा भाग, मग तो कोणाकडूनहि साधलेला असेना ! त्यांतहि या व्यक्ति अनेक असून जर त्यांच्या योगानें विविधता आणतां आली तर ती चांगलीच. मोजीव भूमिकांची आवड नंतर निघाली. त्या विविध वार्ताहरांमध्यें सूत्रधार विदूषक आहेत, शिष्य आहेत, कैलासाच्या महालामध्यें लक्ष्मीपार्वती ह्यांसारख्या आदिमायाहि आहेत. ग्रीक लोकांमधील कोरसापेक्षां ही पद्धति पुष्कळच चांगली खरी. कारण कोरस हा नाटयपात्रांपेक्षां बाहेरच्या प्रेक्षकांचाच एक हिस्सा असून, कधींमधीं त्यांमध्यें आणि रंगभूमीवरील नाटयपात्रांमध्यें संभाषणद्वारा शब्दव्यवहार होत असे. येथें हे वार्ताहर नाटयवस्तूच्या फारसे उपयोगी नसले तरी नाटयपात्रांपैकीं असल्यानें, त्या दृष्टीनें ते नाटकान्तर्गतच होत.

रंगभूमीच्या अशा अवस्थेंत 'शांकरदिग्विजया'चा जन्म सन १८७३ मध्यें झाला. त्या वेळीं हें नाटक श्रीशंकराचार्य मठ संकेश्वर यांस अर्पण करून, आण्णांनीं त्यांस तें प्रत्यक्ष वाचून दाखविलें होतें

त्यावर " या ग्रंथांत कथेची वगैरे विसंगति होऊं न देतां सर्व रस साधावयाचे तसे साधले आहेत, " असा अभिप्राय पडला. ह्या नाटकाची नाट्यवस्तु श्रीमत् शंकराचार्य यांच्या संपूर्ण चरित्रात्मक असून, शिवाय त्यांच्या अवतारापूर्वीची जैनबुद्धांची प्रबलता व तदनंतर त्यांच्या मताचा पाडाव करून झालेली कर्ममार्गाची पुनः स्थापना हा उपोद्घातात्मक विषयहि त्यांत आणलेला आहे. श्रीशंकरांकडे सर्व देव गाऱ्हाणीं घेऊन गेले आहेत व बौद्धांच्या अनाचारास कंटाळून त्राहिमां म्हणून देवाधिदेवाची करुणा भाकीत आहेत, येथपासून अगदीं पुराणांच्या थाटावर नाट्यकथेस प्रारंभ होतो.

जैनबौद्ध मतांचा नायनाट करण्यानेंच कार्यभाग होत नाहीं; त्यानंतर कर्ममार्ग वोकाळल्याशिवाय श्रीशंकराचार्यांचें अवतारकार्य सफल होणारें नसल्यानें, कर्ममार्गाचा फैलाव करण्यासाठीं महादेव आपल्या जेष्ठ पुत्रास " तूं भट्टपाद हो " म्हणून आज्ञापितात. भट्टपाद जैन राजा सुश्रव्याला उपदेश करून व बौद्ध पंडितांना वादांत जिंकून राजाकरवीं जैनांचा निःपात करवितो आणि ब्रह्मदेवाचा अंश जो मंडनमिश्र त्याच्या करवीं संन्यासधर्माचें मूळ गाडून टाकण्यासाठीं व बुद्धमत नामशेष करण्यासाठीं सर्वत्र कर्ममतप्राबल्य करविण्याची कामगिरी करवितात. नंतर कर्ममार्गाचा फाजील प्रसार झाल्यानंतर कर्ममार्ग खंडन करण्यासाठीं भगवान् महादेव श्रीमत् शंकराचार्यांचा अवतार घेतात. येथपर्यंत म्हणजे नाटकाचे पहिले दोन अंक प्रस्तावनेदाखल झाल्यावर मगच मुख्य नाटकास सुरुवात होते व नंतरचे अंक श्रीशंकराचार्यांच्या चरित्राचे आहेत. त्यांमध्यें त्यांच्या नामकरणविधीपासून दिग्विजय करून मठस्थापनेपर्यंतचा सर्व कथाभाग आलेला आहे. तिसऱ्या अंकाच्या सुरवातीस शंकराचार्यांची मातोश्री अंबाबाई मूल नाहीं म्हणून विकल झालेली आहे आणि त्याच अंकाच्या

चौथ्या प्रवेशांत मुलाचें नामकरण होऊन, पांचव्यांत शिवगुरूंच्या देहावसानाची वार्ता आणि मातेकडून कपटानें आज्ञा मिळवून, सातव्यांत शंकराचार्य घर सोडून गेल्याची वार्ता कळते, तोंच आठव्यांत हिमाचलावर गोविंदपूज्याकडून आश्रम घेतल्याचा प्रवेश आहे. अशा थाटाचा शंकराचार्यांच्या जन्मापासून संन्यासग्रहणापर्यंतचा सारा कथाभाग एका अंकांत समाविष्ट झाला आहे. लवांकुशांच्या जन्माची बातमी येऊन पोंचते, तोंच बातम्यांवर बातम्या येऊन मुलांनीं घोडा पकडून आणून बांधला आणि सेनेनें आश्रम वेढला, अशा बातम्या पांच मिनिटांतच येतात; व ऐकणारे वाल्मिकी तेथेंच रंगभूमीवर उभे असतात. कालाच्या एकत्वासंबंधीं टीका करतांना अशा या विचित्र प्रवेशाचें उदाहरण कालावधीच्या पायमल्लीचें म्हणून देण्यांत येतें. त्यामध्यें अतिशयोक्तीचा भाग असेलच. परंतु त्याच विधानास पुष्टि येण्यासारखेंच प्रस्तुत नाटक आहे असें म्हटल्यास फारसें अतिशयोक्तीचें होणार नाहीं. आणि हेंच नाटक कोल्हापूरकर, इचलकरंजीकर व सांगलीकर वगैरे मंडळ्या करीत असत आणि ते प्रयोग लोकप्रियहि होत असत असें म्हणतात. मग शंकराचार्यांची भूमिका करणारा इसम प्रेक्षकांच्या डोळ्यांसमोर लहानाचा मोठा होत असल्यास कोणास माहीत ! चंद्रहास नाटकांतहि असाच घोटाळा असून चंद्रहासाचें बाळपणचें व मोठेपणचें काम करण्यासाठीं एकाच तोंडवळ्याचीं दोन माणसें पाहावीं लागत. असा संच एकाच कंपनीस थोडाबहुत मिळाला आणि त्यानंतर तें नाटक जें मागें पडलें तें कायमचेंच.

एकाच माणसाचें जन्मापासून मरणापर्यंतचें चरित्र नाट्यप्रसंगांनीं चित्रित करावयाचें तर अशा एकना दोन पुष्कळ अडचणी दूर कराव्या लागतात. प्रस्तुत नाटकांत नाट्यवस्तूच्या घटनेंतील स्थल, काल आणि क्रिया ह्यांच्या एकत्वाचा एकहि नियम जरासासुद्धां पाळलेला

नाहीं. पण गंमत अशी कीं, असा प्रयोगसुद्धां तत्कालीं लोकप्रिय झाला होता व त्यानेंच आण्णांचा कीर्तिमंदिरांत प्रथम प्रवेश करून दिला. आण्णांच्या मागें कोल्हटकरांना 'वीरतनया'नें कीर्तिमंदिरांत प्रवेश करून घ्यावा लागला, खाडिलकरांना 'कांचनगडची मोहना' रंगवावी लागली आणि गडकऱ्यांना 'पुण्यप्रभावा'चा मार्ग धुंडण्यासाठीं 'प्रेम-संन्यास' करावा लागला. इतर नाटककारांच्या, या वरील प्रथम कृतींच्या बरोबर शांकरदिग्विजयाची कितपत तुलना करितां येईल याची शंकाच आहे. खाडिलकरगडकऱ्यांच्या नाटकांच्या पुस्तकांकडे आणि शांकरदिग्विजयाच्या पोथीकडे पाहून जसे विचार मनांत येतात, तशीच स्थिति त्यांच्या प्रथम कृतींच्या तुलनेमध्यें होण्याचा फारच संभव आहे. आणि हें नाटक आण्णांचेंच आहे असें सांगितल्यास आधीं कोणास खरेंहि वाटणार नाहीं अशी स्थिति आहे. पण आण्णांना प्रसिद्धि मिळवून देण्यास याच नाटकानें हात दिला हें खरें. कारण त्या वेळच्या मराठी रंगभूमीवर यापेक्षां सरस नाटकें फारच विरळा होतीं.

या नाटकाच्या कथानकामध्यें फक्त गोष्ट सांगण्याचा नाटककाराचा हेतु आहे असें नव्हे, तर लोकांच्या मनावर बिंबतील असे प्रसंग ठळकपणें निवडण्याकडे दाखविलेल्या कलामुळें, हें नाटक नाट्यवस्तु अंतर्मुख होऊं लागल्याच्या काळाची स्पष्ट जाणीव देतें. पहिल्या अंकांतील महादेवदर्शनाचा प्रसंग, नंतर पट्टपाद पर्वतावरून उडी मार-तात तो प्रसंग, घटांतील नागसर्प ओळखण्याचा प्रसंग, नंतर मुलाच्या नामकरणाचा, मंडनमिश्राच्या घरीं गवाक्षांतून उतरण्याचा, आणि परकायाप्रवेश केला असतां, शिष्यानें आठवण दिल्यावर काया सोडून पुन्हा पूर्वींच्या रूपांत प्रगट होण्याच्या वेळचा, असे कांहीं संभवनीय व कांहीं असंभवनीय प्रवेश घालून, लोकांचें लक्ष गोष्टीपेक्षां प्रवेशां-कडेच जास्त गुंतून राहावें म्हणून केलेली योजना हेंच दर्शविते. पूर्ण

परिणत नाटकांतील भूमिका यांत नाहींत; तरी पण कुंचल्याच्या थोड्याच रेघोटयांनीं भूमिकांची वैशिष्टयपूर्ण रूपरेखा दाखविण्यांत आली आहे. विदूषक व सूत्रधार ह्यांच्यांतील भेद, अंबाबाईच्या घरीं जमलेल्या स्त्रियांच्या स्वभावांचा वेगवेगळेपणा, लवंगिका आणि बकुलिका या दासींचीं अगदीं स्पष्ट अशीं स्वभावचित्रें, इतकीं हृदयंगम आहेत कीं, वैशिष्टयाची जाणीव बुजत नाहीं. " रामा आणि बकुळी ह्यांचें इतकें रहस्य कां?" हा प्रश्न बहुतेक श्रीमंतांच्या घरांतून दासदासींमधून नेहमींच विचारला जातो. अंबाबाईच्या घरीं बारशाला जमलेल्या बायकांचा संवाद हा सर्वांच्याच परिचयाचा आहे. त्या बायकांच्या एकमेकींच्या सौंदर्याबद्दलच्या कुचाळक्या आणि त्यांचीं उणीं बोलणीं, जुन्या स्त्रीसमाजाच्या अगदीं अंगवळणीं पडलेलीं आहेत:—

"राधा:—उद्यां गांवाला जाणं होणार म्हणून मी त्या तयारींत होतें. ....तर मग मी घरीं तरी जाऊन येऊं का?

गंगा:—पुरे ग तुझं मेलं कौतुक. आतां इथपर्यंत येऊन कां तूं परत जाणार? ठाऊक आहे. गांवाला जाणार म्हणून काय हत्तीघोडे श्रृंगारायचे नाहींत.

राधा:—काय तरी तुझं बोलणं ग हें? तुझ्या तर बाई तोंडाला हाडच नाहीं. अग उद्यां गांवाला जाणं होणार, मग नको का, कांहीं फराळाचं बिराळाचं करून देयाला?

गंगा:—हं, हं, यजमान का जाणार? मी समजलें तुझीच धिंडका जायाची वाटतं. तर मग दोन तीन पायलीचं फराळाचं आणि पांच सात मण बिराळाचं करून दिलंच पाहिजे! जा बाई हां.

राधा:—तुझ्या तोंडाला कुणी लागावं? तोंड नव्हे तो जळळा तोफखाना. दोन तीन पायलीचं ग कशाला पाहिजे? आणि बिराळाचं तें ग काय? इश्श, आम्हांला नव्हतीं हीं असलीं बोलणीं ठाऊक!

गंगा:—हळूहळू ' इश्श ' करून मुरकतांना मान नाहीं ना मोडली ? किती जळ्ळा नखरा करतेस, नथा काय उडवतेस ? तसं स्वरूप चांगलं असतं म्हणजे काय केलं असतंस काय कीं !

राधा:—अग माझं असूं दे, पण तुझं तरी नाशिक त्रिंबकास गेलं आहे म्हणूनच बरं आहे. "

अशा थाटाचीं बोलणीं व तींहि दुसऱ्याच्या घरीं बारशाच्या ओटीला आल्या असतांना. सारा प्रवेश अशा संभाषणाचा नमुना आहे.

तिसऱ्या अंकांतील दुसरा प्रवेश शिवगुरु आणि अंबाबाई ह्यांच्या संवादाचा आहे. पुत्रासाटीं कष्टी झालेल्या दंपतीच्या एकांतांतील प्रत्यक्ष संभाषणच ग्रंथकारानें उतरलें नाहीं असें कोण म्हणेल ! लवंगिका आणि बकुलिका ह्यांचा प्रवेशहि अशाच थाटाचा आहे. परंतु त्यानंतर शंकराचार्य आले असतांना ह्याच दासी संस्कृतांतून जबाब देतांना मात्र ह्याच दासींचा नवा अवतार इतक्यांत झाला असावा, असें वाटल्यावांचून राहत नाहीं. मंडनमिश्राच्या घरीं श्राद्धास व्यास-जैमिनी येतात, परंतु त्यांच्यांतहि कांहीं अतिमानुषत्व आहे असें क्षणमात्रहि वाटत नाहीं. हीच स्थिति शंकराचार्यांच्या व मंडनमिश्राच्या वादाची. हा वाद फक्त वैय्याकरणांचा आणि नुसत्या वाचिवीरांचा असावा असें वाटतें. वेदांताचीं गहन तत्त्वें प्रतिपादून कर्ममार्गाचा वादांत पाडाव केला आहे असें मुळींच नाहीं. आपल्या पुराणांतरीं अशा वादांचीं जीं वर्णनें आहेत त्याप्रमाणेंच हा वादहि नाटकांत घेतला आहे. अशा वादाकडे बघून, कांहीं राजमन्त्र्यांनीं ब्राह्मणांचा पराभव करण्यासाठीं एका शेतकऱ्यास उभें केलें व त्यानें ब्राह्मणाग्रणींचा वादांत पराभव केला, अशी जी एक चमत्कारिक गोष्ट सिंहासनबत्तिशी आणि मुकुंदराजाच्या गोष्टी वाचतांना वाचा-

यास मिळते, तिची आठवण होते. पंडितानें एक बोट दाखविलें तर ोतकऱ्यानें दोन दाखविलीं. पंडितानें पांची बोटें उघडून हाताचा ंजा दाखविला, शेतकऱ्यानें पंडित मारण्यासाठीं हात दाखवितो आहे असें समजून मूठ वळून दाखविली. झालें, पंडितानें पराजय कबूल केला. कारण सृष्टींत पंचमहाभूतें आहेत, असें दाखविण्यास पंडितानें ंजा दाखविला व शेतकऱ्याच्या मुठीचा अर्थ पंडितानें असा केला कीं, ह्या पंचमहाभूतांच्या एकवटीनें मनुष्य बनला आहे. अशा तऱ्हेच्या वादानें एक धर्ममत हाणून पाडून त्या जागीं दुसरें स्थापित होत असे; परंतु हा वाद आधुनिकांस मुळींच पटणार नाहीं. कारण ह्या शब्दांच्या लटपटींनें धर्मश्रद्धा घालविणें सुतराम् कठीण आहे. हाच प्रकार भट्टपाद व जैन पंडितांच्या पहिल्या वादाचा. झांकलेल्या घटांत काय आहे तें सांगितल्यास तो पक्ष यशस्वी झाला व दुसऱ्या पक्षाचा पाडाव झाला. आपलें निरपराधित्व, दिव्य करून शाबित करण्यासारखेंच हें आहे. म्हणून अशाच लटपटपंचीनें पूर्वी धर्म पालटत असत कीं काय, ही एक जबरदस्त शंकाच आहे. गीतेवर भाष्य लिहिणाऱ्या श्रीशंकराचार्यांच्या अगाध विद्वत्तेची जाणीव आणि त्यांनीं केलेल्या हिंदु धर्माच्या पुनरुज्जीवनाची खरी कल्पना ह्या त्यांच्या नाट्यमय अवतारांत बिलकूल दिसत नाहीं, असें म्हणणें भाग पडतें. यापेक्षां असे वाद लोकांच्या तोंडून वदवून प्रत्यक्ष प्रवेशांत टाळले असते तर फार बरें झालें असतें. ह्याच वादांचा विचार करितांना आणखी एक गोष्ट नजरेपुढें उभी राहते ती ही कीं, नाटककारांनीं जैन आणि बौद्ध एकच अशी कल्पना करून घेतलेली दिसते. वास्तविक जैनधर्म आणि बौद्धधर्म हे एक नव्हेत हें इतिहासज्ञांस माहीत आहेच. येथें अहिंसात्मक अशी जी दोन्ही मतांची शिकवण, त्याला अनुलक्षूनच कर्ममार्गी पंडितांच्या विरुद्ध जैनबौद्धांना उभें

केलें असावें. अंक २, प्र. ४, यांत विदूषक ज्या सुखचैनींचें वर्णन करितो त्याच्या वर्णनावरून तो दिगंबर जैनांचाच प्रामुख्यानें उल्लेख असावा असें वाटतें. आणि एखाद्या धर्मासंबंधाचें असें कुत्सितपणाचें वर्णन, त्या काळीं काय अगर आतां काय, केव्हांहि घालणें गैरच. वास्तविक, कर्ममार्गी पंडितांचा दिग्विजय शंकराचार्यांच्या जीवन-चरित्रांत दाखविण्याची जरूर नव्हती, पण मग दोनचार फार उठाव-दार प्रवेश कसे घालतां आले असते ?

वरील एकंदर वर्णनावरून प्रस्तुत नाटक नाटयकलेच्या प्रथमा-वस्थेंतीलच होतें हें दिसून येईल. भाषेच्या बाबतींतहि आण्णांची पुढील नाटकांतील स्वाभाविक सुलभता आणि सुजनता दिसत नाहीं. गांवढळ माणूस नुकताच शहरांत आला असतां, त्याची भाषा जशी गांवढळपणांतून नागरत्वांत परिणत होत असते तशीच स्थिति येथें आहे. भाषा बऱ्याच वेळां ग्राम्यत्वाकडे झुकते. बायकांच्या कमिटीमध्यें शंकराचार्यांच्या नामकरणविधीच्या वेळीं, नांव घेण्याबद्दल थट्टा चालते ती पाहावी. तसेंच—

(१) " विदूषक :—माझीं भगवीं वस्त्रें काढून घेऊन, मला पांढरीं वस्त्रें दिलीं आणि लागलेंच माझें एका फाकड्या तरुण स्त्रियेशीं लग्न लावलें. "

(२) " पार्वती :—(हंसून) लक्ष्मुंबाई, वेडीचं सोंग घेतलं म्हणजे पटाव फाडला पाहिजे अशी म्हण आहे नव्हे का ? "

येथें आदिमाया पार्वतीनें जगाच्या व्यावहारिक भाषेंत अशा प्रकारें बोलावें हें कसेंसेंच दिसतें. शिवाय पार्वतीचा निरोप लक्ष्मी घेते त्या वेळीं पार्वती म्हणते, " चला बाई, फार वेळ झाला तुम्हाला येऊन. "

(३) " लवंगिका :—तुला तो आणि त्याला तूं जर हवीं आहां, तर सर्व कामधाम आटोपल्यावर रात्रीं सर्व सामसूम झाल्यावर काय पाहिजे तें करा. "

ह्यांत आणि ग्राम्यत्वांत कितीसा फरक आहे ?

शंकराचार्य स्वतः मंडनमिश्रास "भगलंपटा" म्हणून पुकारतात. तसेंच ते म्हणतात, " ब्राह्मणपशो, मोठ्या वारुळांतील महाभुजंगाप्रमाणें स्त्री, पुत्र, कनक इत्यादि बिळांत लपून बसून सोकावला आहेस. " तसेंच हेहि त्यांचेच शब्द आहेत—" अरे, जळो तुझी ही भिक्षा. या भिक्षेकरितां कां हा सुजला आहे ? "

भाषेच्या ह्या ग्राम्यत्वाच्या जोडीलाच संस्कृतप्रचुरताहि भरपूर आहे. कांहीं उदाहरणें खालीं दिलीं आहेत.

(१) " सूत्रधार:—अहो जगत्सर्गस्थितिनिरोध अनायासं निमिषार्धांत करणारा परमेश्वर तुम्हां सर्वांस सुखसंपत्ति देऊन तुमच्या अज्ञानातें नाश करो. अहो विद्वन्मणिमुकुट सरस्वतिप्राणवल्लभ, विद्याकमलरसलोलुप मधुकर, महापंडित सभासदहो, तुमच्या गुणग्राहक कीर्तीनें मला या प्रसन्नदर्शन सभेपुढें ओढून आणलें आहे. "

नूपुराच्या संस्कृतमय भाषेची आठवण येथें झाल्याशिवाय राहत नाहीं.

(२) " पार्वती:—अहो मच्चित्तकमलराजहंस, आपण मजशीं व या दोन बालकांशीं सप्रेम भाषण करीत असतां एकाएकीं उद्विग्न होऊन दीर्घ उष्ण श्वास सोडितां हें पाहून मला बाई फार भीति वाटते. "

यावर शंकर उत्तर देतात:—" हे मद्गात्रशरच्चंद्रिके गिरिजे, तुझें हें पतिहृद्गत जाणण्याचें चातुर्य पाहून मला फार समाधान होत आहे. "

अशा संस्कृत नागरी भाषेंत संवाद चालला असतांना पार्वतीमाई पुन्हा मर्त्यस्त्रीस्वभावाला सदृश असें मर्त्यस्त्रीप्रमाणें भाषण करूं लागतात.

"पार्वती:—हे काय बाई, सांगायचें असेल तर सांगावें, उगीच तोंडावरून हात फिरविण्यानें कां, या पर्वतकन्येला द्रव येणार आहे? मी इतका हट्ट घेतें ना, परंतु मेला कुणी तरी उत्पन्न झाला असला म्हणजे कठीण! त्या भस्मासुरानें—(इतकें म्हणून डोळे हातानें झांकून) नकोग बाई, त्या चांडाळाचं नांव घेतलं कीं, अंगावर कांटाच येतो."

(३) "नीलकंठ पंडित:—भट्टपाद पंडित म्हणून कोणी एक अवतारी पुरुष, या दुष्ट जैनांचा मद उतरण्याकरितां ब्राह्मण कुलांतला दीपकच की काय असा उत्पन्न झाला आहे."

"प्रभाकरपंत:—सांगा तरी, म्हणजे सर्व आमचें आशावन दग्ध झालें असतां, त्याच आशांकुराकडे दृष्टि देऊन दिवस घालवूं."

(४) "भट्टपाद:—हा बौद्धसंतानधूमकेतु भट्टपाद आहे."

"कवि. पापं:—अरे भ्रष्टकुलसंजात ब्रह्मबंधो, तूं ज्या मताचा अभिमान धरून इतका उन्मत्त होत्साता एवढें साहस करण्यास त्यांत कोणतेंरे सत्यत्व आहे?"

संस्कृत सुभाषितें बरींच आहेत:—

(१) "चिंतेप्रमाणें अन्यव्याधि कोणती आहे? चितेपेक्षां चिंता एका बिंदूनें मात्र जास्त आहे. म्हणून चितेनें निर्जीवाचें दहन केलें तर ही सजीवास जाळते."—अं. ३, प्र. २, पान ५१.

(२) "अवश्य जें भावी तें कधींहि चुकावयाचें नाहीं"—९९ पान.

(३) "सर्वांस आत्मीय सुंदर दिसतें ते योग्यच आहे."—अं. ४, प्र. २, पान १००.

कांहीं कांहीं ठिकाणीं भाषा अलंकारिक आणि ओजस्वी पडली आहे.

" शिवगुरू:---ही पाहा ती चारुगात्री माझें भोजन होतांच मला तांबूल द्यावा म्हणून तांबूलपात्र घेऊन येत आहे. हरहर, या चंद्रवदनीच्या मुखावर सुतचिंतेनें पांडुरता आणिली. "

याप्रमाणें या नाटकामध्यें, पुढील नाटकांतील यशस्वितेचीं बीजें असलेलीं दिसून येतात. हीं बीजें रुजून पुढें त्यांचे वृक्ष होण्यास कालावधि लागला; परंतु हींच बीजें पुढें वृक्ष बनलीं आणि त्यांवर आण्णांच्या कीर्तिसुमनांचे घोंस लोंबूं लागले.

---

(२) अल्लाउद्दिनाची चितुरगडावर स्वारी

किर्लोस्करांचें दुसरें गद्य नाटक ' अल्लाउद्दिनाची चितुरगडावर स्वारी ' हें उपलब्ध नाहीं. करितां त्याचें स्वतंत्र परीक्षण करितां येत नाहीं. त्याच्या केवळ नामनिर्देशावरच समाधान मानून स्वस्थ बसणें प्राप्त आहे.

---

(३) शाकुंतल

काव्येषु नाटकं रम्यं । तत्रापि च शकुन्तला ॥

" Wouldst thou the young year's blossoms
and the fruits of its decline,
And all by which the soul is charmed,
enraptured, feasted, fed,
Wouldst thou the earth and heaven itself
in one sole name combine ?
I name thee, O, Shakuntala !
and all at once is said."
—Gœthe.

हिंदुस्थान म्हणजे कांहींच नव्हे, अशी पक्की कल्पना असलेल्या पाश्चिमात्यांतील कित्येक कविवरांना ज्या शकुंतलेनें वेड लावलें, तीच शकुंतला हिंदवासीयांना जीव कीं प्राण वाटावी यांत काय नवल ? महाराष्ट्ररसिकांनीं शाकुंतल नाटकाची गोडी संस्कृतांतून आधींच चाखली होती; यामुळेंच शाकुंतलाचीं मराठी भाषांतरें बरींच झालीं आहेत. प्रथमतः, परशरामशास्त्री गोडबोल्यांनीं शाकुंतलाचें मराठी भाषांतर केलें, त्या वेळीं आणखी कांहीं शास्त्र्यांनीं हाच उपक्रम केला होता असें म्हणतात. त्यानंतर कै. किर्लोस्करांनीं हें " गानी शाकुंतल " रचिलें. त्यानंतर लक्ष्मणशास्त्री लेले यांनीं केलेलें शाकुंतलाचें भाषांतर, कै. शिवरामपंत परांजपे यांनीं लिहिलेलें अज्ञात शाकुंतल, शिवाय शाकुंतलावरील चर्चा वगैरे लिखाणांवरून येवढें स्पष्ट दिसून येईल कीं, कविकुलगुरु कालिदासाच्या वेळेपासून आजपर्यंत म्हणजे सुमारें बावीसशें वर्षे भारतीयांस शाकुंतल इतकें प्रिय होऊन राहिलें आहे कीं, त्याची लोकप्रियता एका अंशानेंहि कमी झालेली नाहीं. अशा लोकप्रिय नाटकाचें भाषांतर संगीतांत करून किर्लोस्करांनीं तें रंगभूमीवर आणिलें व तें तत्काळ लोकप्रियहि झालें. अशा लोकप्रिय नाटकाचें कथानक पाहूं गेलें असतां, तें फार मोठें गुंतागुंतीचें, अद्भुतरम्य व हृदय हलवून सोडणाऱ्या प्रसंगांनीं रेलचेल भरलेलें तरी आहे? तर तसेंहि नाहीं. तें अत्यंत साधें आहे. पूर्वीच्या ग्रीक नाटककारांनीं ज्या पद्धतीवर नाटकें लिहिलीं त्या पद्धतींत नाट्यवस्तु साधी, व गुंतागुंतीची नसलेली अशी असावी असा एक नियम असे; व त्यास धरूनच स्थल, काल, व क्रिया यांच्या एकतेचे नियम स्थापित झाले. कालिदासाच्या शाकुंतलांत या तीनहि एकता झुगारून दिल्या आहेत. तरी नाट्यवस्तु इतकी थोडी व साधी आहे कीं, ग्रीक नाट्यवाङ्मयांत या बाबतींत नांवाजलेल्या नाट्यग्रंथाशेजारीं हें बसूं शकेल. कथानकाच्या

बाबतींत भवभूतींचें 'मालतीमाधव' मोठें चमत्कारिक प्रसंगांनीं भरलेलें व गुंतागुंतीचें असें आहे. परंतु तें कांहीं शाकुंतलासारखें लोकप्रिय नाहीं. अगदीं साधें कथानक घेऊनहि त्यांत जादू उत्पन्न करण्याची शैली कालिदासाचीच होय.*

शाकुंतल इतकें जगविख्यात आहे कीं, त्याचें कथानक सांगत बसणें आणि त्यास आधारभूत अशा श्रीमहाभारतांतील कथेपासून ही नाट्यकथा बनवितांना कालिदासानें कोणकोणते फरक केले व त्यांपासून नाट्याची व रसांची कशी वृद्धि झाली, ह्याचें विवरण करणें म्हणजे कालिदासाच्या कृतीचें परीक्षण लिहिण्यासारखें आहे. आपल्यास शाकुंतल संस्कृतांतून मराठींत आणतांना मुख्यत: आण्णासाहेबांनीं त्यांत काय काय फेरफार केले आहेत हेंच पाहावयाचें आहे. नाट्यवस्तु, नाट्यप्रसंग, नाट्यरचना, भूमिका, कल्पना वगैरे सर्वच कालिदासाचें; किर्लोस्करांनीं तें फक्त मराठींत सांगितलें. म्हणजे भाषा व तिच्यावरील प्रभुत्व हाच किर्लोस्करांचा शकुंतलेला मराठी आहेर आहे असें म्हणावयास हरकत नाहीं. तेव्हां मुख्यत: या बाबींचेंच तेवढें अवलोकन केलें पाहिजे हें सहज दिसून येईल. तथापि मराठी रंगभूमीवर आलेल्या शकुंतलेंत कांहीं नाविन्य वाटण्यासारखें होतें कीं काय हें पाहिलें पाहिजे.

कालिदासाच्या संस्कृत शाकुंतलाचे नाट्यप्रयोग झाल्यास कित्येक शतकें लोटलीं आहेत व त्या वेळीं बहुजनसमाज संस्कृताशीं समरसहि होता. शिवाय नाट्यप्रयोग होत असत ते राजेरजवाडयांच्या पुढें; यामुळें बहुजनसमाजास त्याचा कांहीं फायदाहि होत नसावा. त्यानंतर

* Kalidas is a masterly describer of the influence which nature exercises upon the minds of lovers.

—Alex. von Humbolt.

शकुंतलेची भूमिका जनसमाजापुढें रंगभूमीवर येणें अत्यंत कठीण होतें. नंतर नंतर संस्कृतच मुळीं इतकी विरळा झाली कीं, नाटकप्रयोग संस्कृतांतून होणें संभवनीयच नव्हतें. मराठी पेशांत हें नाटक महाराष्ट्रापुढें येण्याचा व तेंहि प्रत्यक्ष प्रयोगरूपांत येण्याचा असा हा प्रथम प्रयत्नच होता म्हटलें तरी चालेल. पौराणिक नाटकांच्या यादींत शकुंतलेचें नांव दिसत असलें, तरी कालिदासाच्या शाकुंतलाचा रंगभूमीवर असा हा नवा आणि आल्हाददायक अवतार होता. परशरामशास्त्री गोडबोले यांच्या शाकुंतलाच्या मराठी अवतारांत व किर्लोस्करांच्या मराठी शाकुंतलांत अर्थातच पुष्कळ फरक आहे. नुसत्या वृत्तदर्पणांतील वृत्तांमधून रचलेली कविता प्रयोगरूपानें रंगभूमीवर कशी उठून दिसणार ? अशीं वृत्तें गायकी पद्धतीनें म्हणण्याचा किती जरी प्रयत्न केला तरी तीं संगीत पदांसारखीं कानास गोड लागत नाहींत. कांहीं वृत्तें या रीतीनें गाऊन दाखवितां येतात व त्यांचा उपयोग किर्लोस्करांनींहि वेळप्रसंगीं केलाच आहे. परंतु नाटयप्रयोगाच्या लोकप्रियतेच्या दृष्टीनें, किर्लोस्करांची शकुंतला वनांतील आपला साधेपणा सोडून गात गात शहरांत अवतरली हें खरें. शकुंतलेचें अव्याजमनोहर लावण्य आणि त्यावर संगीताचा साज, मग तें एकदम लोकप्रिय झालें यांत आश्चर्य तें कसलें ?

शाकुंतलाचें कथानक फारच थोडें आहे. दुष्यंतराजा मृगयेसाठीं वनांत गेला असतां तेथें कण्व ऋषींच्या आश्रमांत तो शकुंतलेस पाहतो. तिचें अप्रतिम लावण्य पाहून राजा तिच्यावर मोहित होतो व शकुंतलाहि त्याच्यावर अनुरक्त होते. दोघे गांधर्व पद्धतीनें विवाह करितात. नगरांत जातांच बोलावणें पाठवितों असें सांगून राजा राजधानीस परततो. इकडे गर्भभरालसा शकुंतला वनांत पतीचें ध्यान करीत बसली असतां तिच्याकडून शीघ्रकोपी दुर्वास ऋषीचा अपमान

होतो व त्यामुळें क्रुद्ध होऊन, 'तुझ्या नवऱ्यास तुझी आठवण होणार नाहीं,' असा तो शकुंतलेस शाप देतो. ऋषीचा कोप शांत झाल्यावर शकुंतलेच्या व तिच्या सख्यांच्या विनंतीवरून, 'कांहीं खुणेची वस्तु दाखविल्यास त्यास पुन्हां तुझी आठवण होईल' असा उश्शाप देऊन दुर्वास निघून जातो. राजाकडून शकुंतलेला बोलावणें येत नाहीं असें पाहून कण्वाकडून तिची सासरीं रवानगी होते; परंतु शापामुळें राजा तिला ओळखीत नाहीं व परस्त्री म्हणून तिचा त्याग करितो. शकुंतलेस पोंचविण्यास आलेले ऋषिकुमार, ती स्वैरिणी आहे असें समजून तिला तेथेंच सोडून चालते होतात. अशा रीतीनें दोन्हीकडून अनाथ झालेली शकुंतला "धरणीमाते, मला पोटांत घे," असा आक्रोश करीत असतां, आकाशांतून कोणी एक अप्सरा येऊन तिला घेऊन जाते. शकुंतलेस राजानें दिलेली खुणेची आंगठी शकुंतलेच्या बोटांतून गळून शुक्रतीर्थांत पडलेली असते. ती या घटनेनंतर कांहीं दिवसांनीं एका धीवरास सांपडते. त्या धीवराकडे आंगठी पाहून कोतवाल त्याला पकडून राजाकडे आणतात व ती आंगठी दाखवितात. खुणेची आंगठी पाहून राजास शकुंतलेची आठवण होते व तो अनिवार दुःख करूं लागतो. या दुःखांत कांहीं वर्षे गेल्यावर राजास इंद्राची कांहीं कामगिरी करण्यासाठीं स्वर्गलोकीं जावें लागतें. परत येतांना वाटेंत हेमकूट पर्वतावर त्याची आणि शकुंतला व भरत यांची भेट होते व त्यांचें पुनर्मीलन होतें. अशी ही कथा आहे. महाभारतांतील कथा थोडी निराळी आहे. लोक काय म्हणतील या भीतीनें, जाणून बुजून राजा शकुंतलेचा परित्याग करतो. ह्या दोषापासून राजासारख्या धीरोदात्त नायकाची मुक्तता करण्यासाठीं, शीघ्रकोपी दुर्वासाच्या शापाची उत्तम योजना झाली आहे. शिवाय महाभारतांतील कथेंत प्रथम परित्याग करून लगेच

आकाशवाणी झाली असतां तिचा जो पुन्हा सत्कार करून स्वीकार करितो. परंतु नाटकांत, राजाला कित्येक वर्षें विरहदु:खानलांत डांबून ठेविलें आहे; कारण इतक्या वर्षांच्या अश्रुपातानें त्याचें पहिलें वैषयिक प्रेम धुवून निघून पुढें तें स्वर्गीय बनतें. अशा रीतीनें कालिदासानें मूळ कथाभागांत केलेला फेरफार अलौकिक बुद्धिमत्तेचा कसा निदर्शक आहे हें सांगत बसण्याचें कारणच नाहीं. ह्याच नाटकाचें बहुधा शब्दश:च भाषांतर किर्लोस्करांनीं केलें आहे.

किर्लोस्करांची भाषाशैली साधी, संस्कृतप्रचुर, प्रौढ व सुटसुटीत आहे. वाक्यें लांब नसून, कल्पना थोडक्यांत पण फारच सुंदर रीतीनें मांडणारीं अशीं आहेत. मोठी वाक्यरचना करून कल्पनांची खिचडी करावयाची अथवा तीच कल्पना निरनिराळ्या शब्दांत पुन: पुन: सांगावयाची अशी अलीकडची गडकरी वळणाची पद्धति त्या वेळीं नव्हती. त्या वेळचीं बहुतेक नाटकें साध्या भाषेंतील असत. किर्लोस्करांच्या भाषेंत, भाषेच्या डौलांत कल्पनेचा अस्त होत नाहीं; कल्पना मांडण्याकरितां भाषेचा उपयोग हेंच त्यांचें तत्त्व दिसतें. आजकालचीं नाटकें व किर्लोस्करांचीं नाटकें वाचतांना भाषाशैलीचा हा मुख्य फरक एकदम नजरेपुढें येतो व यामुळेंहि किर्लोस्करांचीं नाटकें जुन्या पद्धतीचीं वाटतात.

परभाषेंतील ग्रंथांचें स्वारस्य चांगल्या रीतीनें आपल्या भाषेंत आणणें हें भाषांतरकाराचें मुख्य काम आहे. शब्दाला शब्द ठेवून भाषांतर केलें पाहिजे असा कांहीं निर्बंध नाहीं. कल्पना त्याच, परंतु वाक्यरचनेंत फेरबदल करून चांगल्या सुटसुटीत मांडतां आल्या म्हणजे झालें. परकी भाषेंतील कल्पना आपल्या सामाजिक स्थितीस अनुसरून नसतील तर भाषांतरकारास बरेच प्रयास पडतात. संस्कृत भाषा आपलीच असल्यानें भाषांतरकारास अर्थातच श्रम कमी पडतात;

तरीहि भाषांतरकाराचें काम सुकर असतें असें नव्हे. संस्कृतांतील एक दोन शब्दांकरितां कित्येक वेळां मराठींत वाक्यें तयार करावीं लागतात. सूत्रधाराच्या पहिल्याच गद्य भाषणांतील "अभिरूपभूयिष्ठा परिषादियम्" या वाक्यासाठीं आणि नंतरच्या नटीच्या "सुविहित-प्रयोगतयार्यस्य न किमपि परिहापयिष्यते" या वाक्याकरितां संगीत शाकुंतलांत पदें घातलीं आहेत त्यांची शब्दरचना पाहावी. तिसऱ्या अंकांतील "अहो विघ्नवत्यः प्रार्थितार्थसिद्धयः" ह्या राजाच्या उद्गारांचें मराठी भाषांतर पाहावें. वरील उद्गारांचें भाषांतर किर्लोस्करांनीं असें केलें आहे:—"कोणतीहि गोष्ट प्राप्त करून घेण्यासाठीं जितकी अधिक खटपट करावी तितकीं त्याला जास्त विघ्नें." कल्पना साध्या शब्दांत व स्पष्टपणें मांडण्यांत आली आहे. तसेंच पुढीलहि कांहीं नमुने पाहा. "अहो चेष्टाप्रतिरूपिका कामीजनमनोवृत्तिः"—अरे कामी जनांच्या मनोवृत्ति त्या त्या चेष्टांचा भास उत्पन्न करितात.

शकुंतला :—"सखि यदाप्रभृति दर्शनपथमागतः तपोवनरक्षिता स राजर्षिः, तदाख्य तद्गतेनाभिलाषेणैतदवस्थास्मि संवृत्ता।" या वाक्याचें भाषांतर किती साधें आणि स्त्रीत्वास साजेसें झालें आहे पाहा.

शकुंतला:—गडे सांगूंच आतां ? त्या दिवशीं तो तपोवनाचें रक्षण करणारा रा—रा....(लाजून थांबते).

प्रियंवदा:—अग, लाजूं नकोस, सांग पुढें.

शकुंतला:—त्याला मी पाहिलें आणि तेव्हांपासून त्याच्यावर माझें मन जाऊन माझी बाई अशी स्थिति झाली.

कालिदासाच्या शाकुंतलांत नाहीं, असें हें शकुंतलेचें, राजाचें नांव घेतांना लाजणें आहे; तें किती सुंदर आहे व त्यानंतरचें वाक्य किती साधें असून पूर्ण कल्पना देणारें आहे तें पाहावें.

चवथ्या अंकांतील कण्वाच्या तोंडचीं पदेंहि अशींच आहेत. संस्कृत श्लोकांतील कल्पना साध्या मराठींत व योग्य रूपांत कशा मांडल्या आहेत तें "अजि शेवटचा लाभचि हा ममतेचा" किंवा "जाते कीं मम शकुंतला ही" अथवा "जाईं परतोनी" वगैरे पदांवरून चांगलें दिसून येईल.

या वर दिलेल्या उदाहरणांवरून किर्लोस्करांची वाक्यरचना कशी समर्पक, सुटसुटीत आणि प्रौढ आहे हें दिसून येईल. ह्या भाषासरणीनेंच नाटकास एकतऱ्हेचें पुराणत्व प्राप्त झालें आहे. त्या वेळची भाषासरणी अशाच थाटाची होती हें खरें. त्या वेळचें नाटयवाङ्मय अथवा इतर वाङ्मय जरी पाहिलें तरी भाषेची सुबोधता हें एक त्याचें प्रमुख अंग होतें असें दिसून येईल. सुबोधत्वामुळें हीं नाटकें घरगुती अशीं (*Homely*) वाटतात. यामध्यें नाटकाचें असें वैशिष्टय राहत नाहीं असें कित्येक म्हणतात. नाटकाचें वैशिष्टय कायम ठेवण्याकरितां भाषणांचे प्रकार नेहमींच्या व्यवहारापेक्षां जरा वेगळ्या धाटणीचे व भाषासरणीचे ठेवावे लागतात. परंतु संभाषणपद्धति नेहमींच्या परिचयांतील असली तर वैशिष्टयाच्या दृष्टीनें थोडी हानि होईल हें खरें असलें, तरी तीं बहुजनसमाजास पटतात व रुचतात हेंहि खरें. कारण त्यांत कृत्रिमता नसते. आपण नेहमीं जसें बोलतों तशा मासल्याचीं तीं भाषणें असतात. शाकुंतलाच्या सहाव्या अंकांतील सुरवातीचा कोळ्याचा व शिपायांचा विष्कंभक पाहावा. त्यांतील भाषणांत आजकालची काव्यप्रियता दिसून येत नसली तरी त्यांतहि एक तऱ्हेची रमणीयता आहे. आधींच शाकुंतल नाटक गोड, त्यांतील रस गोड, त्यांतील कल्पना गोड, व त्या मराठींत गोडशा साध्या पण प्रौढ भाषालालित्यानें मांडलेल्या; यामध्येंच संगीत शाकुंतलाचें आकर्षकत्व आहे. कल्पना मूळ कवीच्या; नाटकाची रचना त्याची; भावांचे

अभिनिवेश त्याचे; फक्त हें सर्व किर्लोस्करांनीं मराठींत सांगितलें आहे, इतकेंच नव्हे तर भाषेंतील उपमा, अलंकार वगैरेहि तेच आहेत; तेव्हां या सर्वांची चर्चा करणें म्हणजे कविकुलगुरूच्या संस्कृत नाटकाचीच परीक्षा करणें होय, म्हणून त्या प्रांतांत न शिरतां, किर्लोस्करांच्या भाषेविषयीं वर जें विवेचन केलें आहे, त्याप्रमाणेंच आतां त्यांनीं त्यांत संगीताची जी भर घातली त्याचा विचार करूं.

संगीताची नवी योजना करण्याकरितांच नाटकाची कल्पना निघाली. संगीत नाटकमंडळी काढावयाची हा मुख्य इरादा, व नाटक नवीन पाहिजे म्हणून शाकुंतलाचें भाषांतर केलेलें. अर्थातच किर्लोस्करांच्या दृष्टीनें, नाटकांतील संगीत हाच यांतील प्रधान हेतु होता व तो पुष्कळ यशस्वीहि झाला हें सर्वांस माहीत आहेच. संगीताची कल्पना बहुतेक नवीनच होती. प्रत्येक पात्रानें आपापलीं पदें म्हणावयाचीं, ही योजना तर अपूर्व होती. त्यामुळें गाणाऱ्या मंडळींचा समुदाय किर्लोस्करांना एकत्रित करावा लागला. प्रत्येकाची गाण्याची लकब निराळी, आवाज वेगळा व गाण्याची पद्धतिहि वेगळी, यामुळें एक तऱ्हेचा जलसा लोकांच्या पुढें प्रथमच सुरू झाला व साहजिकच तो लोकप्रियहि झाला. आणखी एका दृष्टीनें या संगीताचा विचार करितां येण्यासारखा आहे. गायनाचें ज्ञान असणाऱ्यांना व तज्ज्ञांना तें संगीत इतकें प्रिय झालें होतें कीं, त्यानंतर हल्लींच्या नाटकांतून नवीन नवीन चालींच्या योगानें विविधता व आकर्षकता आली असूनहि, त्या पहिल्या किर्लोस्कर मंडळीच्या गाण्यासारखें संगीत आम्ही अद्याप रंगभूमीवर ऐकिलें नाहीं, असे उद्गार दोन्ही तऱ्हांचीं गाणीं ऐकिलेल्यांच्या तोंडून कित्येक प्रसंगीं ऐकूं येतात. गवयांना प्रिय असें तें संगीत होतें असें यावरून दिसतें. यावरून किर्लोस्करांच्या संगीताची छाप लोकांवर किती बसली होती याचा अंदाज करतां

येईल. शिवाय, इतक्या नव्या नव्या चालींनीं आज संगीतास जी विविधता किंवा विदग्धता आली आहे, त्यामध्येंहि सौभद्रशाकुंतलांचें संगीत पूर्वींइतकेंच आजहि प्रिय आहे, ही सर्वांच्या अनुभवाची गोष्ट आहे.

शाकुंतलामध्यें ज्या ज्या ठिकाणीं संस्कृत श्लोक आहेत त्या त्या ठिकाणीं किर्लोस्करांनीं पदें घातलीं आहेत; दिंड्या, साक्या जरी झाल्या तरी त्याहि रंगभूमीवर आलापांत म्हणाव्या लागतात. संगीत शाकुंतलांतील सर्वांत जबरा गाणारा म्हणजे दुष्यंत; त्याला एकंदर लहानमोठीं मिळून एकशें दहा पदें आहेत. यांतील कांहीं सोडून देतात असें धरलें, तरी नायकाचें काम करणाऱ्याला भरपूर काम असून, त्याचा आवाजहि शेवटपर्यंत चांगल्या दमांत टिकला पाहिजे. आजकाल शाकुंतल नाटकाचे प्रयोग विरळाच होतात त्यास हेंच महत्त्वाचें कारण आहे. ही अडचण खुद्द किर्लोस्करांना सुद्धां जाणवली असावी असें दिसतें. कारण मोरोबा वाघोलीकरांसारखा दणक्या गवई उपलब्ध असून सुद्धां, त्यांच्या पुढील नाटकांतून इतकीं पदें घालण्याची हांव त्यांनीं बरीचशी आवरती घेतली आहे. नटाकडे पाहून नाटकें लिहिण्याचा हा एक परिणाम झाला. मोरोबांच्या मागें शाकुंतल मागें पडलें, परंतु सौभद्र व क्वचित् रामराज्यवियोग सुद्धां आज रंगभूमीवर करणें शक्य होतें. बहुतेक संगीत मंडळींचा सौभद्र हा एक आवडता प्रयोग आहे.

दुष्यंतास घातलेल्या पदांनींच नाटकांतील संगीताचा तीन चतुर्थांश भाग व्यापिला आहे. शकुंतलेस सारीं अकरा पदें आहेत. गायक नट मिळण्यापूर्वी शकुंतलेस पदें नव्हतीं असें मागें आलेंच आहे; कारण कालिदासाच्या शकुंतलेसहि पदें नाहींत. पदें घालण्यापूर्वीं शकुंतलेच्या तोंडीं जी गद्य भाषा घालण्यांत आली होती, त्यापेक्षां पद्यरचनेमध्यें जास्त गोडी आहे यांत शंका नाहीं. संगीताचा भाग सोडला तरीहि त्यांतील

पदलालित्य, अर्थगांभीर्य, कवितेची सुलभता व विकारांची छटा हीं फारच चांगलीं साधलीं आहेत. उदाहरणार्थ, चवथ्या अंकांतील "येथून पुढें तुमच्या हातची वेणी कशानें मिळणार ?" या वाक्याऐवजीं योजिलेलें "अजिं शेवटचा...." हें पद पाहावें. तिसऱ्या अंकांतील शकुंतलेच्या पदांपेक्षां चौथ्या अंकांतील पदें बहारीचीं झालीं आहेत. संगीत नट नवाच असल्यामुळें त्याला एकदमच पुष्कळ पदें घालणें शक्य नव्हतें, म्हणून शकुंतलेच्या तोंडीं थोडींच पदें घालण्यांत आलीं. त्यानंतर घालावयाचीं, पण सौभद्र हें नवीन नाटक निघून शिवाय तिसऱ्या नाटकाकडेहि कर्त्याचें लक्ष वेधलें असल्यामुळें, यांतील पदें तशींच राहून गेलीं असावीं असें वाटतें. कारण शकुंतलेच्या तोंडीं पदें घालण्यालायक स्थानें पुढें पुष्कळच आहेत. राजाकडून परित्याग केली गेलेली शकुंतला त्याच्यावर संतापते, तो प्रसंग कवीनें गद्यांत कधींच दवडला नसता. शिवाय राजास खुणेची गोष्ट पटवितांना व त्यानंतर "अरे नीचा, आपल्या स्वभावाप्रमाणें दुसऱ्याची परीक्षा करतोस ?" अशा तऱ्हेचा प्रश्न तिरस्कारानें विचारतांना, संतापाच्या भरांत पंचमांत गाणें म्हणण्यास लावणाऱ्या कवीस, शकुंतलेस पद्य भाषेंत बोलण्यास लाविल्याशिवाय कसेंसेंच वाटलें असतें. पुढें सातव्या अंकांत पतीशीं पुनर्मीलन झालें असतां शृंगाररसाच्या गीतांचा पूर आणतां आला असता. परंतु अशा स्थानांकडे किर्लो-स्करांची दृष्टी वळली नाहीं, यास त्यांना वेळ झाला नाहीं हेंच कारण मानणें जास्त सयुक्तिक आहे. संतापासारख्या विकाराच्या परिसीमेंत हृदय तोडून निघालें तर गद्यच निघतें, पद्य निघत नाहीं, अशा तऱ्हेचे विचार त्यांच्या मनांत येऊनच त्यांनीं पद्यें घातलीं नसतील असें म्हणतां येत नाहीं. कारण हे तात्त्विक विचार सर्वांस माहीत असले तरी कसलेले नाटककार सुद्धां असल्या संधीचा फायदा करून घेतांना

मागें पुढें पाहत नाहींत. मग किर्लोस्करांच्या संबंधींच असा सोवळा अपवाद कसा समजावयाचा ? शिवाय भावनेच्या उत्कटतेच्या प्रसंगीं त्यांनीं पदें घातलींच नाहींत असेंहि नाहीं. बलरामाचीं व मंथरेचीं पदें या बाबतींत पाहावीं. याकरितां प्रयोग फार लांबेल म्हणून, अगर तिकडे त्यांचें दुर्लक्ष झालें असावें म्हणून, तीं पदें घालण्यांत आलीं नाहींत हेंच अनुमान निघतें. अगर, शकुंतलेचीं सर्वच पदें कै. देवलांनीं रचिलीं असें म्हणतात, तें खरें असेल तर त्याविषयींच्या गुणदोषांचें सर्व श्रेय देवलांच्या कडे जाऊं शकेल ! तसें असेल तर हा प्रश्नच मिटला.

याशिवाय इतर जीं पद्यें आहेत त्यांतील काश्यपाचीं व शाङ्र्गरवाचीं महत्त्वाचीं आहेत. कण्व ऋषि फक्त चौथ्या अंकांत रंगभूमीवर येतो. संस्कृतांत ज्या ज्या ठिकाणीं श्लोक आहेत त्या त्या ठिकाणीं मराठींत पदें घालण्यांत आलीं आहेत, हें पूर्वी सांगितलच आहे. कल्पना त्याच, परंतु सहजसुलभतेनें त्या पद्यांत गोवण्यांत आल्या आहेत. पदें गांभीर्यानें व उत्कट करुणरसानें भरलेलीं असून भूमिकेस साजेशीं आहेत. पदांचे रागहि भूमिकेला, रसाला आणि काळाला अनुरूप असेच आहेत. आण्णासाहेब स्वतः शाङ्र्गरवाची भूमिका करीत असत व ती भरदार गाण्यानें छान वठत असे असें म्हणतात.

याखेरीज आणखी एक गोष्ट जी चटकन् नजरत भरते ती ही कीं, सातव्या अंकांत सर्वदमनास एकहि पद नाहीं. लहान मुलें रंगभूमीवर आलीं असतां, त्यांच्याकडून एखाद दुसरें तरी पद म्हणवून घेतल्याशिवाय कवीचें समाधानच होत नाहीं. संगीत नाटकांतून हीच गोष्ट नेहमीं दिसते. कित्येक वेळां नाटककारानें पद घातलें नसलें तरी कंपनीवाले तें त्यास घालण्यास लावतात. स्वतः कंपनीचे मालक असूनहि, किर्लोस्करांनीं सर्वदमनाच्या तोंडीं साधे बोबडे बोलच ठेविले आहेत व त्यांत जी गोडी आहे ती पदामुळें क्वचितच आली

असती हें निर्विवाद आहे. याखेरीज दुसरीहि एक गोष्ट पाहण्यासारखी आहे. शकुंतलेखेरीज दुसऱ्या एकाहि स्त्रीपात्राच्या तोंडीं पदें घातलेलीं नाहींत. हीच गोष्ट सौभद्रांत व रामराज्यवियोगांत दृष्टीस पडते. सौभद्रांत तर फक्त सुभद्रेसच पदें आहेत. रुक्मिणीसारख्या महत्त्वाच्या पात्रास सुद्धां पदें नाहींत. गाणाऱ्या नटांचा अभाव हेंच यास कारण असावें. आपली सामग्री पाहूनच किर्लोस्करांनीं नाटक लिहिलें; ही गोष्ट नट तेच व नाटककारहि तेच होते म्हणून सहजींच साधली.

शाकुंतलांतील विनोद जुन्या पद्धतीचा असून तो विदूषकाकडून करविला गेला आहे. कोटया कालिदासाच्या जशाच्या तशाच मराठींत उतरविल्या आहेत. त्या चांगल्या चुरचुरीत करण्याचाहि प्रयत्न केला गेलेला नाहीं. तेव्हां या बाबतींत चिकित्सा करण्याचें कारण दिसत नाहीं, कारण तो प्रस्तुत विषय नव्हे. शिवाय तसें पाहिलें तर विदूषक कांहीं पूर्णपणें विनोदी भूमिका होत नाहीं. शेक्स्पियरच्या किंग्‌लियर-मधील विदूषकाकडून जें कार्य होतें, त्याच्या एक चतुर्थांशानेंहि या विदूषकाकरवीं होत नाहीं. राजामागें इतर परिवार असतो त्यांतलाच हा एक. ह्याच्या भाषणांत विनोद उत्पन्न होण्यासारख्या दोनचारच कोट्या आहेत, परंतु याचा विचार करण्याचें हें स्थल नव्हे. एकूण संगीताकरितांच या नाटकाचा नवा अवतार होता व त्या बाबतींत यानें चांगलीच प्रसिद्धि मिळविली आहे.

संगीत नाटकांत प्रधान भाग गायनाचा असतो. आजकाल नाटकें बहुतेक गद्य असून मध्यंतरींच कोठें कोठें एखादें पद्य असतें. संगीत भागाचा गद्यभागाशीं संबंध नसतो. भाषणें म्हणतां म्हणतां पेटी वाजूं लागते व पद म्हटलें जातें.§ गद्यभागाचा ओघ पद्यभागाकडे

§ महाराष्ट्रसाहित्य, ज्युलई १९२३, पृष्ठ १०—
"नाटकांतील संगीत—" वा. वि. जोशी, बी. ए., एल्‌एल्. बी.

सहज गेला पाहिजे म्हणजे दोन्ही उठून दिसतात. संगीत शाकुंतलांत ही गोष्ट चांगली साधली आहे. दुष्यंत वगैरे पुरुषपात्रांच्या तोंडीं असणाऱ्या पदांना संस्कृत श्लोकांच्या योगानें यथोचितता आली असें म्हणतां येईल; परंतु शकुंतलेच्या तोंडीं असणाऱ्या पदांना कांहीं पूर्वींचा आधार नव्हता. शकुंतलेचीं पदें जर यथोचित जागीं आहेत तर त्यावरून असेंच अनुमान निघतें कीं, किर्लोस्करांना गद्य व पद्य-भागांची जोड करण्याची कला अगदीं सहजसाध्य झाली होती.

किर्लोस्करांचीं पदें सर्वांस समजतील अशीं साधीं आहेत. संगीत नाटकमंडळींत गाणारीं पात्रें जास्त असलीं तर हलक्या पात्रांना सुद्धां पदें घालावयाचीं, किंवा एक दोन गाणाऱ्या खांबांवर कंपनीचें अस्तित्व अवलंबून असलें तर फक्त त्यांनाच तेवढीं पदें ठेवावयाचीं, असली दोन्ही कडांची प्रवृत्ति किर्लोस्करांच्या नाटकांत नाहीं. शाकुं-तलांतील संगीत विविध पात्रांच्या तोंडीं घालण्यांत आलें आहे. त्या-मुळें गाण्यामध्यें विविधता येते. पदें बऱ्याच पात्रांच्या तोंडीं घालण्यास वरींच कारणें असावींत. पैकीं चालींच्या गाण्यांची नवीनता व आण्णांच्या पदांची सुलभ भाषा व रागदारी हीं प्रमुख कारणें होत. ह्याशिवाय रागदारीनें लोकप्रियता मिळवून अल्प सायासानें बऱ्याच प्रकारचें गाणें लोकांस ऐकविण्याची सोय करणें हाहि आण्णांचा एक हेतु असावा.

---

(४) सौभद्र

The true artist is not he who is content with the mere outward form, however beautiful, it is he who by subtle touches makes us feel the pulse of life within.

C. E. Vaughan—*On Types of Tragic Drama.*

श्री. कै. आण्णासाहेब किर्लोस्करांनीं जी कीर्ति मिळविली त्याचा बराचसा भाग सौभद्राच्या मोहकपणावर अवलंबून आहे असें म्हणणें

अतिशयोक्तीचें होणार नाहीं. ह्यानंतर झालेल्या नाटकांमध्यें, देवलांच्या 'शारदे'नें, खाडिलकरांच्या 'स्वयंवरा'नें, कोल्हटकरांच्या 'मूकनायका'नें व केळकरांच्या 'तोतयाच्या बंडा'नें ज्याप्रमाणें त्या त्या नाटककारांची कीर्ति कायम केली, त्याप्रमाणें किर्लोस्करांची कीर्ति सौभद्रानें कायम केली. शारदा नाटक समाजाच्या एका विशिष्ट अवस्थेचें चित्र होतें, परंतु ती अवस्था बदलतांच त्या चित्राचेंहि वैशिष्टय नाहींसें झालें व आतां तत्कालिन परिस्थितीचें निदर्शक असें एक नाटक, ह्यापलीकडे त्याला फारसें महत्त्व राहिलें नाहीं. पण सौभद्राचें तसें नाहीं. चांगलीं पात्रें असलेल्या कोणत्याहि कंपनीनें लावलेला सौभद्राचा प्रयोग बहुतेक फुकट जात नाहीं. ह्यावरून नाटकाची खरी योग्यता ठरवितां येत नाहीं हें खरें; परंतु जन्मापासून आज चाळीसपंचेचाळीस वर्षेपर्यंत प्रयोगदृष्टया आणि वाङ्‌मयदृष्टया टिकून राहिलेलें हें एकच एक नाटक आहे. संगीत शाकुंतलाच्या नंतर आण्णांनीं चालू केलेल्या संगीत सांप्रदायाच्या वाढीसाठीं दुसऱ्या नाटकांची जरूर भासूं लागली असतां दोन वर्षांनीं सौभद्राचा जन्म झाला. भाषांतर करण्यास योग्य अशीं कितीतरी संस्कृत नाटकें पडलीं असतां, त्या सर्वांकडे आण्णांचें लक्ष न वेधतां त्यांची दृष्टि ह्या स्वतंत्र कथाभागाकडे वळली. सुभद्राहरणाच्या ह्या गोड कथेची भुरळ त्यांच्यावर पडून व त्या कथेची रंगभूमीच्या सजावटीस जमणारी अनुरूपता पाहून त्यांनीं तिला नाटयाचा साज घालून सजविलें. हें नाटयीकरण इतकें अप्रतिम झालें आहे कीं, ह्या कथाभागावर * लिहिलेलें दुसरें एखाद्या कवीचें नाटक आजपर्यंत पाहण्यांत नाहीं.

* श्री. खाडिलकर याचे "त्रिदंडीसंन्यास" हें नाटक लवकरच रंगभूमीवर येणार, म्हणून बरेच दिवस ऐकिवांत आहे व तें बहुधा या कथाभागावरच असावें असें दिसते. पण तें अद्याप प्रसिद्ध झालें नसल्यानें त्यावर कांहीं लिहितां येत नाहीं. तें अद्याप कां बरें प्रसिद्ध होऊं नये ?

सौभद्र नाटकाचें संविधानक पुढीलप्रमाणें आहे. ह्या कथानकाचा सूत्रचालक श्रीकृष्ण आहे व हीं सूत्रें फार दूरवर पोंचलेलीं आहेत. चोरांकरवीं ब्राह्मणांच्या गाई हरण करविल्या गेल्या असल्यामुळें, ते ब्राह्मण अर्जुनाचें साहाय्य मागण्याकरितां आले असतां, शस्त्रास्त्रें आणण्याकरितां अर्जुन शस्त्रागारांत जातो, तों तेथें धर्म व द्रौपदी एकांतांत असलेलीं त्याच्या दृष्टीस पडतात. त्यामुळें, गाई परत मिळवून दिल्याबरोबर त्याला नारदांच्या अनुशासनाप्रमाणें एक वर्षपर्यंत तीर्थयात्रेला जावें लागतें. तीर्थयात्रा करीत अर्जुन द्वारकेजवळ येतो तोंपर्यंत इकडे बलरामानें सुभद्रेचा दुर्योधनाशीं विवाह ठरविलेला असतो व मुहूर्तहि नक्की झालेला असतो. ही झाली नाटकाची पूर्वपीठिका. येथून नाटकाच्या कथानकाला सुरुवात होते. सुभद्रेच्या विवाहाची बातमी अर्जुनाला प्रथम सूत्रधाराकडून कळते व नंतर नारदांच्या कडून त्या बातमीला पुष्टि मिळते. म्हणून निराशेनें अर्जुन नारदाच्या सूचनेबरहुकूम त्रिदंडीसंन्यास घेण्याचें ठरवितो, तोंच घटोत्कचानें कृष्णाच्या आज्ञेनुसार पळवून आणिलेली सुभद्रा त्याच्या दृष्टीस पडून पुन्हा नाहीशी होते, पण तिचें पत्र व रत्नमाला घातलेली थैली त्याला मिळते. थैलीतील तिचें पत्र वाचून त्या पत्रांत सुचविल्याप्रमाणें तो संन्यास घेण्याचें मुक्रर करतो व संन्यासी होऊन रैवतक पर्वतांतील गुहेंत बसतो. कृष्णानें आतांपर्यंत दोन कामें करविलेलीं असतात; नारदाकडून अर्जुनाला बातमी कळविणें व त्यामुळें त्याच्या मनांत वैताग उत्पन्न करून संन्यास घेण्यास त्यास प्रवृत्त करणें, ही पहिली कामगिरी व घटोत्कचाकरवीं सुभद्रा त्याच्या नजरेस पाडून, पत्राची थैली त्याला मिळेल असें करून, संन्यासाचा त्याचा बेत नक्की करणें, ही दुसरी कामगिरी होय. तो संन्यास घेऊन गुहेंत राहिला असतां, गर्गमुनी व विदुषक यांचेकरवीं यतीची प्रसिद्धि होते; बळरामाच्या

कानावर ती गोष्ट गेल्यामुळें बळराम दर्शनास जातो व यतीवर त्याची श्रद्धा बसल्यामुळें तो त्याला घरीं आणून सुभद्रेच्या महालांत, चातुर्मास्यांत त्याची स्थापना करितो. सुभद्रा त्याच्या सेवेला असते. त्यानंतर रुक्मिणीला आपल्या कटांत घेऊन कृष्ण अर्जुनास पुढील बेत कळवितो व महापर्वणीच्या दिवशीं सर्व समुद्रस्नानाला गेलीं असतां, तेथूनच सुभद्रेला एका बाजूस नेऊन, अर्जुन आपली ओळख पटवितो व नंतर त्यांचा गांधर्वविवाह होतो; पण बळरामाची अनुमति मिळविण्याकरितां कृष्णास आणखी एक लहानसें कारस्थान करावें लागतें. यादवांचा सेनापति सात्यकी यास कृष्ण आपल्या कटांत घेतो, त्याच्या मदतीनें ‘ यती सुभद्रेला घेऊन पळाला ’ असा गिल्ला उठवितो व कोणी एका दुर्योधनासारख्या दिसणाऱ्या राजपुत्रानें तिला सोडवून आणिली असें बळरामाच्या कानावर घालतो. भोळेपणानें, घाईमुळें, गैरसावधानतेनें व सुभद्रा परत मिळाली या आनंदांत, ‘ त्या राजपुत्राला सुभद्रा दिली, ’ असें बळराम म्हणून जातो; पण अर्जुनास सुभद्रेबरोबर पाहून आश्चर्यानें तो थक्क होतो व रागानें अर्जुनाच्या डोक्यांत गदा घालण्यास धांवतो; पण तेथें गर्गमुनि येऊन त्याची समजूत करितात व त्याचेकडूनच सुभद्रेचा हात अर्जुनाच्या हातीं देववितात. असा हा एकंदरींत या नाटकांतील कथाभाग आहे.

ह्या कथाभागास जोड देणारें एकहि उपकथानक ह्या नाटकांत नाहीं. मुख्य नाट्यवस्तूस साधनीभूत होणाऱ्या भूमिकांशिवाय फालतू भूमिका नाहींत. प्रेक्षकांचें चित्त हरण करून चित्रासारखे तटस्थ करणारे फारसे प्रसंग नाहींत व अंगावर रोमांच उभे करणारे देखावेहि नाहींत; परंतु इतकें असूनहि नाटक अपुरें पडत नाहीं. सर्व कांहीं ठाकठीक आहे असाच भास होतो. ही पूर्णत्वाची भावना अपुऱ्या व थोड्याशा साधनांवरहि उत्पन्न करण्याची कलाकुशल कामगिरा-

वांचून दुसरीकडे पाहावयास मिळत नाहीं. कल्पनेची धांव सर्वांच्याच आटोक्यांतली नसते; प्रतिभेची भरारी सर्वांच्या हातची नसते; निर्मितीची ओजस्विता सर्वांच्या वांट्यास आलेली नसते; हें खरें; परंतु थोड्या सामग्रीवर मोठें कार्य करून दाखविण्याची कलाहि ईश्वरदत्तच असते. किर्लोस्करांच्या जवळ इतर देणग्या विपुल नसल्या तरी मोहक मांडणीची देणगी भरपूर होती. ह्या एकाच देणगीच्या योगानें त्यांना आपले कथाभाग सजवितां आले व ते अमरहि करितां आले. आतां पुराणांतील कथाभाग त्यांनीं इतका सजीव कसा केला हें आपण पाहूं.

महाभारतांतील मूळ कथाभाग अगदीं साधा आहे. तीर्थयात्रा करीत असलेला अर्जुन यतिवेषात द्वारकेस आला असतां कृष्णाची व त्याची गांठ पडते. तेथेंच असलेली माधवी त्याला दिसते व तो एकदम मदनग्रस्त होतो. श्रीकृष्ण त्याची स्थिति पाहून यतिवेषानें तिचें हरण कर अशी युक्ति त्याला सांगतात. यतिवेषानें बसलेल्या अर्जुनास पाहून बलराम त्याच्यावर खुष होतात आणि त्या यतिरूपी अर्जुनाची सुभद्रेच्या महालांत स्थापना करतात. तेथें तीं दोघें एकमेकांवर अनुरक्त होतात व सुभद्रा कामपीडित झालेली पाहून, रुक्मिणी, देवकीस सांगून वसुदेवाकरवीं तिच्या लग्नाचें बोलणें काढविते. अर्जुनाशींच तिचा विवाह करण्याचें घाटतें, तेव्हां ही गोष्ट बळरामाला न कळत झाली पाहिजे म्हणून कृष्ण वगैरे सर्व यादव महापर्वणी पाहून अंतर्द्वीपांत निघून जातात. इकडे लग्नमुहूर्त पाहून अर्जुन सुभद्रेस लग्नाबद्दल विचारतो. ती घोटाळ्यांत पडते, हें अंतर्ज्ञानानें पाहून, श्रीकृष्ण वसुदेव, अक्रुर वगैरे दोघांचौघांना घेऊन बळरामास न कळवितां त्वरेनें परत येतात. इकडे अर्जुन चिंताक्रांत झालेला पाहून, इंद्र महर्षींसह येऊन पोंचतो व मग विधियुक्त विवाह झाल्यावर " माझ्या रथांतून तूं खांडवप्रस्थास निघून जा " असें सांगून कृष्ण वगैरे पुन्हा परत

जातात. मागें अर्जुन सुभद्रेस सारथी करून रथांतून निघून जातो. वाटेंत विपृथुश्रवा ह्याच्याशीं युद्ध करून व त्याचा पराभव करून अर्जुन इंद्रप्रस्थास निघून जातो. इकडे ही कथा दादांना कळतांच ते खवळून जातात व मग कृष्ण त्यांचें सांत्वन करितो व मग सर्वच पुढें पुष्कळ दिवसांनीं इंद्रप्रस्थीं जातात. असा हा कथाभाग आहे.

ह्यामध्यें आण्णांच्या नाट्यवस्तूमधील नारदमुनि नाहींत, घटोत्कच नाहीं, गर्गमुनि नाहींत, शेल्याची व माळेची अदलाबदल नाहीं, रुक्मिणीचा कानमंत्र नाहीं, इतकेंच नव्हे तर रुक्मिणीची भूमिका इतकी महत्त्वाचीहि नाहीं. यावरून सहज दिसून येईल कीं, कथाभाग मानुषीय करण्यासाठीं व रमणीय बनविण्याकरितां घालण्यांत आलेला मालमसाला आण्णांच्या कल्पनाचातुर्याचा व प्रतिभेचा परिपाक आहे. मूळ कथाभागांत अर्जुनाच्या तीर्थयात्रेचें कारण सांगितलेलें नाहीं. सुभद्रेचें लग्न दुर्योधनाशीं ठरलेल्याचा उल्लेख कोठेंहि नाही. शिवाय दादासाहेबांची समजूत पडून सुभद्रेचा हात अर्जुनाच्या हातांत देण्याच्या, नाटकीथाटाच्या प्रसंगाचा तर मुळींच मागमूस नाहीं. सर्व गोष्टी पौराणिक कालास साजेशा आणि प्रत्यक्ष देवांची हजेरी लागून त्यांच्या डोळ्यांसमोर होणाऱ्या अशा आहेत. अशा ह्या बेचव कथा-भागांतच चव उत्पन्न करण्याची कला आण्णांना साधली. कारण पुराणांतील मूळच्या कथाभागाकडे आतां त्यांच्याच नाट्यवस्तूच्या अनु-षंगानें आपण पाहतों.

पुराणांतरींच्या कथाभागांतील मुख्य पात्रें, श्रीकृष्ण, अर्जुन, बल-राम हीं इतक्या अतिमानुष कोटींतील आहेत कीं, त्यांनीं केलेल्या कृती मानवी स्थंडलीवरील नव्हेत असें नेहमीं मनापुढें उभें असतें. पार्थाची सुभद्राहरणाची कृति पाहतांना त्याचीं पहिलीं सारीं अद्वितीय कृत्यें लक्षांत न येणें अशक्य असतें. त्याचीं अतिमानुष कृत्यें

वाचलेलीं असल्यामुळें हा पार्थ आपल्यांतीलच आहे असें कसें वाटावें? श्रीकृष्ण हे तर बोलूनचालून पूर्णावतार आणि बलरामदादा म्हणजे कांहीं हलकें प्रस्थ नव्हे. रामावतारीं सेवा करावी लागली म्हणून, रागावलेल्या शेषाची समजूत काढण्याकरितां, वडील भाऊ म्हणून, कृष्णावतारीं दादांना महाविष्णूनें बरोबर आणलेलें. ह्या ईश्वरावतारांच्या व अंशावतारांच्या कल्पना आधींच डोक्यांत घुसडलेल्या असल्यामुळें, त्या विसरून पुराणांतील कथाभागांत मानुषता पाहणें शक्य नाहीं. ह्यासाठीं भारतांतील ह्या कथाभागाचें वाचन करितांना, कुठल्या तरी परम लोकांतील लोकांच्या कृति आपण वाचतों आहों ही भावना जागृत असते. ह्याच अतिमानुष स्थंडलीवर नाचणाऱ्या पात्रांना आपल्या इहलोकच्या मानवी आशानिराशांच्या पसाऱ्यांत आणून, त्यांच्या करवीं तोच कथाभाग जास्त माणुसकीनें करवून दाखविण्याची कामगिरी आण्णांनीं केली आहे. ह्या नाटकांतील कथाभागाविषयीं वाटणारी पौराणिकत्वाची जाणीव व विचित्रशी वाटणारी राक्षसाची योजना ह्या जरी बाजूस सारिल्या तरी पात्रें, प्रसंग, नाट्यवस्तु वगैरे सारे व्यवहारांतील, आपल्या आजच्या समाजांतील, एखाद्या गृहचित्राचें काल्पनिक स्वरूप आपण पाहतों आहों, असा क्षणभर भास होतो. सुभद्रेच्या मनाविरुद्ध तिचा विवाह वडीलधाऱ्या मंडळींनीं ठरविणें, त्याचकरितां अर्जुनाचा विलाप व बहिणीच्या कल्याणा-साठीं कृष्णाचें कपटी आचरण, या साऱ्या गोष्टी संभवनीयतेच्या प्रांतांत येतात. त्यांतच अर्जुनाच्या वैतागाला मौजेचें स्वरूप देऊन त्यास साधूच्या वेषांत आणल्यानें तर कथानकाला रंग चढतो. एखाद्या कल्पित कथेंतील नायकाच्या आयुष्यांतील हे प्रसंग आहेत; त्याला मध्यम पांडव पार्थच पाहिजे असें नाहीं; किंवा शिशुपालादि राजांना अठरा वेळां मागें परतविणारा व भगवद्गीता कथन करणारा

श्रीकृष्णच पाहिजे असें नाहीं. ह्याच कथाभागाच्या मानवीकरणाला नाटककारांनीं योजिलेल्या प्रसंगांची खाशी जोड मिळाली आहे. श्रीकृष्णाची भूमिका व कृष्णावतारांतील हकीगत, यांचा नाटयवस्तूची पार्श्वभूमि म्हणून उपयोग करून घेतला असेल तेवढाच; बाकी प्रत्यक्ष नाटकांत दैवी कृष्णाचें अतिमानुष कार्य—‘ तस्कराहातीं द्विजगोधन ’ वगैरे अप्रस्तुत वगळून, दिसत नाहीं. फक्त एका व्यवहारचतुर व कल्पक माणसाचें तें चरित्र आहे, तसेंच रुक्मिणी ही जगन्माता आहे; महालक्ष्मीचा रुक्मिणी हा कृष्णावतारांतील अवतार आहे, ही कल्पनाहि रुक्मिणीची भूमिका पाहून मनांत येत नाहीं. प्रवेशासंबंधीं सुद्धां हीच गोष्ट दृष्टीस पडते. सुभद्रारुक्मिणींचा वृंदावनाजवळचा प्रवेश, सुभद्रा व तिच्या सख्या ह्यांचा संवाद, सुभद्रेची प्रकृति पाहण्याकरितां आलेल्या भावाभावांमधील भाषणें, हीं ह्या आपलेपणाच्या भावनेला जास्त पुष्टि देतात; तसेंच कृष्णरुक्मिणींचा एकांतांतील प्रवेश वगैरे प्रवेश इतके घरगुती आहेत कीं, त्यांचीं पारायणें प्रत्यहीं सर्वत्र होत असावींत. हा शृंगाराचा प्रवेश असून सुद्धां नाटककारांनीं इतका निर्बंध पाळला आहे कीं, एक पद सोडून शृंगार पाघळलेला असा कोठेंच दिसत नाहीं. अशाच तऱ्हेचा शृंगाराचा, परंतु ज्यांत एक पात्र दैवी आहे असा, ‘संतसखू’मधील प्रवेश पाहा; शृंगार चिघळला आहे आणि एक पात्र भगवान् कल्पिलें असल्यामुळें तर तो विटला आहे. सौभद्रांतील प्रवेशांत बोलतां बोलतां रात्र पार सरून जाते, पण सौजन्याचा अतिक्रम कोठेंच होत नाहीं. पूर्वीच्या रूक्ष पण तेजस्वी वातावरणांतून कथाभाग मानुषीय बनवितांना धरबंध सुटून तो ग्राम्यतेकडे वळलेला नाहीं. ग्राम्यत्वापर्यंत पोचूं नये म्हणून कथाभागांत रमणीयत्वाचा मीठ-मसाला (Romance) भक्कम पाहिजे व तो ह्या नाटकांत भरपूर आहे. अर्जुनरुक्मिणींचा प्रवेश, अर्जुनसुभद्रा ह्यांचा डोंगरावरील

प्रवेश, घटोत्कच सुभद्रेस घेऊन वनांत येतो तो प्रवेश, कृष्णरुक्मिणींचा प्रवेश, वगैरे प्रवेश नाट्यवस्तूच्या रमणीयत्वाला विशेष शोभा आणतात. अर्जुनसुभद्रा ह्यांचा डोंगरावरील प्रवेश इतका सभ्य व नवोनव कल्पनांनीं अनुपम सुंदर झालेला आहे कीं, त्यांतील कल्पनांची छटा नाटयवाङ्मयांत बऱ्याच ठिकाणीं दृष्टीस पडते. उदाहरणार्थ, "गिरिवर हा सौदागर" वगैरे पदांतील नितांत मधुर कल्पना पाहाव्या.

ह्याच रमणीय मालमसाल्यास शेला व रत्नमाला ह्यांच्या अदलाबदलीनें छानदार रंग येतो. शाकुंतलांतील दुर्वासाचा शाप, रामराज्यवियोगांतील कलीची योजना, पुण्यप्रभावांतील दामिनीचा बुरखा, याप्रमाणेंच सौभद्रांतील शेला व रत्नमाला ह्यांची अदलाबदल, घटोत्कचाची भूमिका व रुक्मिणीनें अर्जुनास सांगितलेली कानगोष्ट ह्या सर्व नाटयवस्तूस पोषक व चालना देणाऱ्या योजना झाल्या आहेत. घटोत्कचाचें पात्र नाटकांत आणून त्याच्या करवीं नाटककारानें दोन तीन गोष्टी साधून घेतल्या आहेत. अर्जुनाच्या विलापाचा कंटाळा येतो आहे इतक्यांत नारदांची स्वारी येते व त्यांच्या बातमीनें अर्जुनाच्या निराशेचा पारा चढतो आहे तों राक्षसाचा सुभद्रेस हरण करून आणल्याचा प्रवेश आहे. ह्या आकस्मिक येणाऱ्या व राक्षसासारख्या भयानक प्राण्याच्या खांद्यावर असलेल्या, मानवीरूप युवतीला पाहून भयचकित आश्चर्यानें, पाहाणाऱ्यांची वृत्ति एकदम खडबडून जागी होते. अर्जुनाच्या विलापानें आलेला कंटाळवाणा रडवेपणा प्रेक्षकांच्या मनावरून एकदम नाहींसा होतो. शिथिल पडलेल्या मनोवृत्ति एकदम सण्कन् ताणल्या जातात व पुढें काय होतें तें पाहण्याकडे प्रेक्षकांचें चित्त वेधून राहतें. फक्त एवढेंच कार्य या प्रवेशानें होतें असें नव्हे, तर ह्यामुळें नाटयवस्तूचा एक फार मोठा लाभ होतो. अर्जुनास आलेली विषण्णता नाहींशी होऊन त्याच्या स्वभावास साजेशी क्षात्रवृत्ति उद्दीपित करण्यासाठीं असला

मनोवृत्तींना तीव्र चालना देणारा प्रसंग हवाच होता. शिवाय लग्नापूर्वी सुभद्रा नाहींशी होणें अत्यंत आवश्यक असून तें काम अशा कोणातरी अमानुष व्यक्तीच्या सहाय्यानें होणें जरूर होतें आणि त्या कामीं विश्वासांतला राक्षसहि मिळाला, म्हणून कृष्णाच्या बेताला मोठें साह्य झालें. रत्नमाला खूण म्हणून पाठविली, कारण संन्यास घेण्याबद्दलच्या पत्राविषयीं खात्री पटवावयाची होती; त्यांतहि दैवयोग असा कीं, तिनें पूर्वी दिलेला शेला तिच्या अंगावर घालण्याची अर्जुनास बुद्धि झाली. ह्यामुळें जिचा शेला तिच्याकडेच अरसिकपणानें गेला आणि अर्जुनानें तिला पूर्वी दिलेली रत्नमाला प्रियेच्या मंगलनामाचा जप करण्यास सोपें पडावें म्हणून त्याच्याकडे परत आली. या अदलाबदलीनें अर्जुनाची ओळख पटण्यास सुभद्रेस उत्तम साधन मिळालें. ह्या अदलाबदलीनें व विशेषतः पुन्हा ओळख पटण्याच्या वेळीं अर्जुनाच्या अंगावर शेला घालतांना जो रमणीय आनंद वाटतो त्या प्रवेशाचीहि कथाभागास जोड मिळाली आहे. शेक्स्पियरच्या ‘ वेनिसनगरचा व्यापारी ’ ह्या नाटकांत पोर्शिया पुरुषवेशांत पतीपासून आंगठी मागून घेते व पुन्हा तीच त्याला नजर करिते, अशाच तऱ्हेच्या अद्भुत आनंदाचा हा एक प्रसंग आहे. तसेंच रुक्मिणी अर्जुनाला ओळखून त्याची फजीति करिते, पण त्यास मदतीचें आश्वासन देऊन, त्याच्या कानांत कृष्णाचा पुढील बेत त्यास सांगून त्याप्रमाणें करण्यास सुचविते. पण हें प्रेक्षकांच्या समोर अर्जुनास सांगितलें नाहीं; तें सर्व त्याच्या कानांत सांगितलें आहे. यामुळें नाट्यवस्तूस फार फायदा झाला आहे. इकडे सर्व गोष्टी अर्जुनास कळल्यामुळें त्याचा पुढील मार्ग सुलभ होऊन निश्चित होतो व इकडे तर प्रेक्षकांस पुढील गोष्टींचा मागमूस नसल्यानें त्यांचेंहि कुतूहल ओसरत नाहीं. अशा प्रकारें प्रेक्षकांचें व वाचकांचेंहि कुतूहल कथाभागाशीं शेवटपर्यंत जखडून ठेविलें आहे.

या नाटकाचा सूत्रचालक श्रीकृष्ण हा आहे व वर दिलेल्या मानुषीकरणार्थ केलेले फेरफार आणि अर्जुनाविषयीं कांहीं पूर्व-कल्पित गोष्टी, येवढी सामग्री त्याजकडे दिली आहे. अर्जुनास विरह-दुःखांत लोटून, त्याच्या शोकविव्हल प्रेमाचें चित्र रेखाटण्याकरितां, कवीला सुभद्रेचा व अर्जुनाचा प्रेमसंयोग आधींचाच होता असें कल्पावें लागलें. ह्यामुळें धीरोदात्त नायकाच्या प्रेमविफलतेचें चित्र काढण्यास अवसर मिळून, जुन्या संस्कृत नाट्यशास्त्रांतील नियमां-प्रमाणें नायकाच्या शोकानें शोकरसाची वृद्धि करितां आली. या बाबतींत दुष्यंताच्या पावलांवर पावलें टाकून चालणारा दुसरा नायक रंगवितां आला. " मी कुमार तीहि कुमारी " असल्या वेळेपासून जडलेलें व वडिलांनीं सम्मत केलेलें प्रेमाचें नातें तोडलें जात असलेलें पाहून अर्जुनास विषाद वाटतो. त्याचप्रमाणें सुभद्रेसहि दादाचा व कृष्णाचा संताप येतो आणि "हे बंधू नव्हत" असें म्हणण्याची पाळी येते. नाटकांतील जो प्रधान स्थायीभाव त्या प्रेमाचें हें क्षणिक स्वरूप नसून दृढमूल झालेली परिणतावस्था आहे व या अवस्थेप्रत अर्जुन व सुभद्रा हीं दोघेंहि गेलीं होतीं, असें गृहीत धरूनच नाटकास प्रारंभ होतो. प्रेमाची निराशा झाली म्हणून आत्मघात न करितां 'संन्यास घे' म्हणून अर्जुनास सुचविण्यास नारदऋषींची त्रिलोकांत हिंडणारी स्वारी श्रीकृष्णप्रेरणेनें, पण सहज आल्यासारखी दाखविली आहे. त्यांनीं अर्जुनास भेटावें व द्वारकेची हकीगत सांगून संन्यासग्रहणाचा उपदेश करावा हें त्यांच्या स्वभावाला आणि थोरवीला साजेसेंच आहे असें अर्जुनाला वाटून, शिवाय कृष्णाचाहि कार्यभाग होऊन गेला. द्वारकेमधील वृत्त कोणाकडूनहि अर्जुनास समजलें असतें, पण त्यावर त्याचा इतका विश्वास बसला नसता आणि संन्यास घेण्याविषयींच्या दुसऱ्या कोणाच्या-हि सूचनेस त्यानें मान दिला नसता व कृष्णाचा बेत थोडासा बिघडला

असता. म्हणून नारदाची भूमिका जरी अप्रधान आहे तरी त्याच्याकडून कृष्णानें बरेंच काम करून घेतलें आहे. त्यामुळें कृष्णाचें बरेंच काम होत आहे. नारदाच्या या प्रवेशांत अर्जुनास संताप व खिन्नता येते, तोंच यानंतरच्या प्रवेशांत राक्षसानें हरण केलेली सुभद्रा त्याच्या दृष्टीस पडते व नाहींशी होते. पण सुभद्रेच्या हस्ताक्षरासारखें अक्षर काढिलेलें आणि कृष्णानें सुभद्रेचें म्हणून लिहिलेलें पत्र व खुणेची रत्नमाला त्यास मिळते. त्यानें सुभद्रेलाच दिलेल्या रत्नमालेची खूण व तिच्या अक्षरासारखें अक्षर पाहून, पत्राच्या सत्यत्वाविषयीं त्याला संशय येत नाहीं व प्रियेची अनुज्ञा म्हणून तो संन्यास घेण्यास तयार होतो. ही सर्व कामगिरी नारद व घटोत्कच यांच्या साह्यानें कृष्णानेंच केलेली असते. सुभद्रेच्या विवाहाच्या निश्चित तिथीच्या समयालाच अर्जुन द्वारकेजवळ कसा आला ह्याचा उल्लेख कोठेंहि नाहीं. पण जरी अर्जुन द्वारकेपासून दूर असता तरी त्रिलोकसंचारी नारदांनीं त्याला शोधून काढला असता व त्याला बातमी सांगून संन्यासास प्रवृत्त केलें असतें. घटोत्कचासहि सुभद्रेस आणखी थोडी दूर नेऊन अर्जुनाच्या दृष्टीस पाडतां आली असती व अर्थात् नारदांच्या प्रेरणेनें अर्जुन संन्यासी होऊन पुन्हा रैवतकीं बसला असताच. याकरितां, अर्जुन किती दूर होता व जवळ कसा आला हा प्रश्न महत्त्वाचा नाहीं, म्हणून कर्त्यानें त्याचा उल्लेख केला नसावा; कारण पुढील गोष्टी घडवून आणण्यास चार महिन्यांचा अवधी होता. सुभद्रेच्या नाहींसें होण्यानें विवाहाचा मुहूर्त टळून दुर्योधनादि मंडळी परतहि गेली होती आणि आतां यतिरूपी अर्जुनाचा महिमा वाढविणें सुलभ होतें. ह्याप्रमाणें प्रस्तुत नाटकांतील खरा सूत्रचालक श्रीकृष्ण बनविला गेला आहे. त्यामुळें धीरोदात्त नायकाच्या नायकत्वाला बाध येतो; नाहीं असें नाहीं. कारण तसें पाहिलें तर, अर्जुन हा कृष्णाच्या हातचें बाहुलेंच दिसतो. परंतु नाटकांत अर्जुन व

श्रीकृष्ण यांची गांठ काय ती पांचव्या अंकांत पडते व त्याच वेळेस श्रीकृष्णाचें खरें सूत्रचालकत्व सर्वांना समजून येतें. ह्या सूत्रचालकत्वाचा थोडा मागमूस श्रीकृष्णाच्या पहिल्या आत्मगत भाषणांत लोकांना समजून येतो. या भाषणांत, घटोत्कचाकडून सुभद्रेला अरण्यांत नेववून, अर्जुनाच्या दृष्टीस पाडवून, त्याच्या नकळत तिला परत घेऊन येण्याविषयीं आणि पत्र व रत्नमालेची थैली तेथेंच टाकून येण्याविषयीं कृष्णानेंच त्याला सांगितलें होतें असा उल्लेख आहे. तसेंच यतीचीं वस्त्रें लोकांपुढें टाकून यतीच्या पलायनाची बातमी पसरविण्याचें कार्यहि प्रत्यक्षपणें घटोत्कचाकडूनच करवून घेतलें आहे. कृष्णाच्या ह्या स्वगत भाषणांत गर्गमुनींचाहि उल्लेख आहे व त्यांच्याकडून सर्व नाट्यवस्तूमध्यें कृष्णानें बरेंच काम करवून घेतलें आहे. कृष्णाविषयींचा बळरामाचा संशय दूर करणें, सुभद्रेच्या नाहींसें होण्याची सहज पटणारी अशी उपपत्ति लावणें, (यतिरूप) अर्जुनाची प्रसिद्धि करणें व त्याचें बळरामास दर्शन करविणें, बळरामापासून अर्जुनाचें शेवटीं संरक्षण करणें व सुभद्रा अर्जुनासच देण्याविषयीं बळरामास सांगणें व त्याचा कोप शांत करणें वगैरे महत्त्वाचीं कामें त्यांजकडून करवून घेतलीं आहेत. इतक्या महत्त्वाची ती भूमिका असून त्याचा प्रवेश मात्र पांचव्या अंकांत घातला आहे. गर्गगुरूंचा प्रवेश जर आधीं आला असता तर सूत्रचालकाच्या कर्तबगारीस कमीपणा येण्याचा संभव होता. म्हणून त्यास आधीं प्रवेश दिला गेला नाहीं असें वाटतें. श्रीकृष्णाच्या पहिल्या आत्मगत भाषणांत सूत्रचालकत्वाविषयीं कवीनें माहिती करून दिली आहे; पण सूत्रचालकत्व सिद्ध करितां करितां तें सूत्र इतकें ताणलें आहे कीं, त्याला पोकळ आत्मप्रौढीचें स्वरूप आलें आहे. ह्या आत्मप्रौढींत आण्णांनीं कृष्णाकरवीं एक मोठी ढोबळ चूक करविली आहे. आपल्या मसलतीचा पाया दूरवर पोहोंचवितांना

श्रीकृष्णास असें सांगावें लागतें कीं, "तस्कराहातीं द्विजगोधन हरिलें" वगैरे, म्हणजे गाई चोराव्या अशी चोरांच्या मनांत प्रेरणा केली; त्या द्विजाला अर्जुनास शरण जाण्याची इच्छा उत्पन्न केली; त्याच वेळीं धर्मराजास आयुधागारांत एकांत करावयास लाविलें; ह्या साऱ्या गोष्टी पुढील मसलतीकरितां कृष्णास कराव्या लागल्या. ही नाटयकर्तृत्वाच्या सवलतीची फारच ओढाताण झाली. कारण तसाच विचार केला तर ह्याच्याहि मागें जाणें कांहीं अशक्य नव्हतें. धर्मराज व द्रौपदी ह्यांना आयुधागारांत निजावयास लावणें म्हणजे धर्मराज मनोविकारांचे अत्यंत हळुवार होते, त्यांना शयनगृहांत जाण्याइतकाहि दम धरवला नाहीं, अशी का कल्पना करावयाची ? शिवाय कृष्णाचें सूत्रचालकत्व यापेक्षाहि लांबविणें काय कठीण होतें ? पांच पतींमध्यें भांडणें होऊं नयेत म्हणून द्रौपदी वाटून देण्याची योजना नारदांकरवीं करावी लागली. अशी स्थिति उत्पन्न होण्यासाठीं, द्रौपदीस पांच पती करून द्यावे लागले. द्रौपदी पांडवांसच मिळावी म्हणून त्यांना वनवासास पाठवावें लागलें. हें सुलभ व्हावें म्हणून पंडुराजाचा अंत करावा लागला. याच मार्गानें अगदीं मानवाच्या उत्पत्तीपर्यंतहि हें सूत्र पोंचवितां येईल. आमच्या मतें, हें दीर्घसूत्रत्व श्रीकृष्णाच्या माथीं मारलें गेलें, याचें कारण म्हणजे जगत्सूत्रचालक श्रीकृष्णपरमात्मा म्हणजेच नाटकांतील कृष्ण, ही हिंदुमात्राची भावना, दैवी भूमिकांचें मानुषीकरण करूं पाहणाऱ्या आण्णांनाहि सुटली नाहीं हें होय. यापेक्षां अर्जुन तीर्थयात्रा करीत असतां त्यास सुभद्रेच्या विवाहाची बातमी कळते व तो विषण्ण झाला असतां श्रीकृष्णाच्या योजनेनें त्यास नारद भेटतात, येथूनच प्रारंभ केला असता व येथूनच श्रीकृष्णाच्या हातीं चालकत्व दिलें असतें, तर कार्यभाग होऊन दीर्घसूत्रीपणाचा दोष पदरीं आला नसता. ह्या चुकीची पुनरावृत्ति नाटकांत पुढें मात्र दिसत नाहीं.

या वेळपर्यंत तरी प्रत्येक गोष्ट श्रीकृष्णाच्या प्रेरणेनेंच होत आहे. नाटयवस्तूचा नायक जो अर्जुन तो प्रथमच्या प्रवेशांत विलाप करण्यास सुरुवात करतो व अखेर निराश होत्साता संन्यास घेऊन प्रियेच्या नांवाचा जप करीत बसतो. नाटयवस्तूचें काडीभरहि नेतृत्व आतांपर्यंत त्याच्याकडे आलेलें नाहीं. तो शूर व सहृदय प्रेमी दाखविला आहे. यापुढील सूत्रहि त्याच्या हातीं येत नाहीं. गर्गमुनींच्या तोंडून त्याची स्तुति ऐकून बलराम त्याचे दर्शनाकरितां जातो व त्याच्यावर श्रद्धा बसल्यामुळें त्यास चातुर्मास संपेपर्यंत आपल्याकडे ठेवून घेतो. बळरामाकडे येईपर्यंत सुभद्रा नष्ट झाली आहे अशीच त्याची कल्पना असते; पण सुभद्रा वाढायलाच आलेली पाहून त्याचा गोंधळ उडतो व ही पुन्हा येथें कशी आली, आपल्या ढोंगामुळें त्रिकालज्ञ गर्गमुनी, कपटी श्रीकृष्ण वगैरे सर्वच मंडळी कशी फसली, याचें त्याला अत्यंत आश्चर्य वाटतें, येवढेंच नव्हे, तर तो ह्या आकस्मिक गोष्टीमुळें अगदी किंकर्तव्यमूढ होऊन दैवावर विसंबून स्वस्थ बसतो. नाटयसूत्र आपल्या हातीं घेण्याचा विचारहि त्याला शिवत नाहीं. ह्या नाटयसूत्राच्या सजावटीस कृष्ण आणि बलराम ह्यांच्यामधील भांडणाची फारच उत्तम जोड मिळते. आपण सांगूं त्याच्या उलट दादांच्या मनांत भरतें हें अनुभवांतीं कृष्णास माहीत झालेलें असतें. अर्जुनानें सुभद्रेच्या महालांत राहावें हीच त्याची इच्छा. परंतु यतीच्या चेष्टा कामोत्तेजक आहेत म्हणून यति पूर्ण वैराग्यशील नाहीं व म्हणून पूर्ण विश्वास टाकण्यास योग्य नाहीं, असें तो प्रतिपादन करितो. कृष्णाचें हें मत दिसल्यावर दादा अर्थात् त्याच्या अगदीं उलट आग्रह धरणार ही त्याची खात्रीच; व होतेंहि तसेंच. यतीच्या निस्पृहपणाबद्दल दादांची पूर्ण खात्री होते व कृष्णाला जें पाहिजे असतें तें घडून येतें. दादा मात्र कृष्णावर खूप संतापतात, पण त्यांची समजूत कशी

करावी ह्याची हातोटी त्या लबाडाला चांगलीच साधलेली असते. ह्यामुळें दादांनाहि आपल्या बेतास सहाय्यक बनविणें कृष्णास सोपें गेलें. आण्णांच्या ह्या बंधुकलहाच्या चित्रानें एक मोठें महत्त्वाचें कार्य केलें आहे. कृष्ण व बलराम यांचे अन्योन्य संबंध कशा प्रकारचे होते ह्याबद्दल पुराणांत इतकासा पुरावा मिळत नसला तरी आण्णांनीं रंगविलेलें त्यांचें चित्र इतकें स्वभावसहज व आल्हाददायी झालें आहे कीं, त्यावरून त्यांचे संबंध असेच असले पाहिजेत, इतकें गृहित धरण्यापर्यंत आपली मजल जाते. ह्या भांडणाचें एक मजेदार स्वरूप पांचव्या अंकाच्या शेवटच्या प्रवेशांत दिसून येतें. यति पळून जाणें, अर्जुनानें सुभद्रेस सोडविणें व आपण गैरसावधपणें त्याला सुभद्रा दिली असें वचन देणें, हें सर्व कृष्णाचें कपट आहे, असें बलराम ओळखतात व 'मी संन्यास घेऊन कुठं तरी निघून जातों,' असे उद्गार काढितात. इतक्यांत 'हा घ्या यतिवेष' असें म्हणून चाकर यतीवेष घेऊन येतो. हा आकस्मिक व काकतालीय योग होय, असें दादांना वाटलें तरी त्यांना कृष्णाचा संशय येतोच. ह्या सर्व गोष्टी अर्थात् कृष्णाच्या कारस्थानानेंच घडून आलेल्या असतात. ह्यानंतर भोळे दादासाहेब जसे एकदम रागावतात तसे शांतहि होतात. आण्णांच्या कथाभागांत बलराम हजर असतां त्यांना कळत न कळत सर्व गोष्टी होतात. मूळ भारतांतील कथेंत बळरामांना ह्या वार्तेचा गंधहि लागत नाहीं. प्रत्यक्ष वसुदेव सुद्धां दादांना कांहीं कळवीत नाहींत. यति व सुभद्रा ह्यांना मागें सोडून सर्व मंडळी महापर्वणीनिमित्त बाहेर निघून जातात. मागें आपल्या गोष्टी साधण्यास व पळून जाण्यास अर्जुनास सोपें पडतें. या नाटकांत आण्णांनीं अर्जुनास पळविलें नाहीं, तर कृष्णानें रुक्मिणीकडून त्याला आपल्या पुढील व्यूहाचा कानमंत्र देवविला व त्याप्रमाणें आचरण करण्यास सांगितलें आणि इतर गोष्टी आपल्याकडे घेतल्या.

कारण येथें आपल्या कारस्थानाविषयीं व गर्गमुनींच्या मदतीविषयीं कृष्णास आत्मविश्वास आहे. रुक्मिणीच्या कानमंत्रामुळें आतां कुठें अर्जुनाच्या ठायीं वीररसाचा संचार होऊन त्याला आपलें रडवें सोंग टाकून द्यावें असें वाटतें. इतका वेळ हतबुद्ध होऊन बसलेला अर्जुन, कृष्णाचें आपल्यास सहाय्य आहे व सुभद्राहरणाची युक्ति कृष्णानें योजून ठेविली आहे, एवढेंच नव्हे तर त्याबद्दल सर्व सिद्धताहि करून ठेविली आहे, असें रुक्मिणीकडून ऐकून एकदम कार्यास प्रवृत्त होतो. समुद्रस्नानास जाण्याचा बेत, तेथून यतीचें नाहींसें होणें व त्याविषयीं जिकडेतिकडे बोभाटा होणें वगैरे गोष्टी पूर्वी ठरल्याप्रमाणेंच होऊन, अर्जुनसुभद्रेची एकमेकांना ओळख पटून त्या उभयतांचा गोड संगम होतो. त्या वेळींच हा सूत्रें हलविणारा साक्षीदारहि तेथें हजर राहतो व कथानकाच्या मोघम राहिलेल्या सूत्रांचे संबंध विशद करितो. सुभद्राहरणानंतर लगेंच युक्तीनें दादांना शब्दांत पकडून त्यांची समजूत घालण्याचा कृष्ण प्रयत्न करतो व गर्गमुनींच्या मदतीनें त्यांचा कोप शांत करतो. यानंतर अर्जुनाचें व सुभद्रेचें लग्न होतें. दादांना शब्दांत पकडण्याचें मुख्य साधन म्हणजे सुभद्रेला सोडविणाऱ्या राजपुत्राचें सात्यकीनें केलेलें वर्णन हें होय. तो राजपुत्र सात्यकीला दुर्योधनासारखा दिसला, अर्थात् दादा त्याच्याहि पुढें गेले आणि तो दुर्योधनच असला पाहिजे अशी त्यांची खात्री झाली; तेव्हां दुर्योधनाला वचन देण्यास काय हरकत म्हणून लगेंच त्यांनीं वचनहि दिलें. अशा रीतीनें सात्यकीला आपल्या कटांत घेतल्यामुळें दादांच्या स्वभावाचा पूर्ण कयास बांधल्यामुळें ही गोष्ट कृष्णाला सहज करितां आली. पण दादांच्या कोपशमनाचें खडतर काम मात्र त्याला गर्गमुनींवरच पूर्णपणें सोपविणें भाग पडलें. सुखांती नाटकास साजेसाच या कथानकाचा शेवट होतो. दादांची गैरमर्जीहि न राहतां सर्व आनंदी-

आनंद होतो व रुक्मिणीलाहि "अखेर यतीलाच वरलंत ना?" असा सुभद्रेस टोमणा मारण्यास सांपडतो.

ज्या भूमिकेकडून कृष्णाला सूत्रचालक या दृष्टीनें कांहींच कार्य करून घ्यावें लागलें नाहीं, अशी भूमिका म्हटली म्हणजे सुभद्रेची होय. आतांपर्यंत रचलेला व्यूह व केलेला अट्टाहास कृष्णानें आपल्या लाडक्या बहिणीकरितां केलेला होता आणि या अट्टाहासाच्या समर्पकतेला व सार्थकतेला, सुभद्रेची भूमिकाहि साजेशीच आहे. सुशील कुमारी, प्रेमळ व आज्ञाधारक बहीण आणि एकनिष्ठ वधू, अशी सुभद्रेची आदर्श भूमिका असल्यामुळे, कृष्णाच्या श्रमाचें सार्थक झालें असें वाटतें. उत्तम सूत्रचालकाची कर्तबगारी अपात्र व यःकश्चित 'साध्य' या करितां खर्ची पाडणें हें नाट्यशिल्पाच्या दृष्टीनें दोषार्ह आहे. सुभद्रेचे गुण यथातथ्य रीतीनें मनोरमपणें दिग्दर्शित करून, आण्णासाहेबांनीं हा दोष मोठ्या चातुर्यानें टाळला आहे, इतकेंच नव्हे, तर एवंगुणविशिष्ट सुभद्रेकडून कृष्णाच्या सूत्रचालकत्वाला कौशल्यानें उठाव दिला आहे. सुभद्रेच्या इच्छेविरुद्ध तिचा विवाह दुर्योधनाशीं ठरतो व ती आपली नापसंतीहि दाखविते, रुक्मिणीला विनविते, व कृष्णाला तर 'तिच्या मनींचें हितगुज' ठाऊकच असतें; असें असूनहि तिच्याकडून वडिलांचा अपमान होत नाहीं. पण आपला विवाह होणार, तो आतां चुकत नाहीं, हें पाहून निराशेनें ती जीव देण्याचा विचार करिते, तोंच अकस्मात राक्षसाचा चमत्कार होऊन तें संकट टळतें म्हणून बरें. पुढें यतीची सेवाहि ती एकनिष्ठपणें करिते, पण सौजन्याची मर्यादा सोडून एकादा शब्द त्याच्या तोंडून बाहेर पडतांच रोखठोकपणें त्याला चापण्यासहि ती कमी करीत नाहीं. यानंतर बोलण्याच्या ओघांत उभयतांच्या कथा व खुणेची रत्नमाला व शेला ह्या गोष्टी एकमेकांस पटल्यावर व पूर्ण खात्री झाल्यावरच ती त्याला वरते.

अशा प्रकारें सुभद्रेची भूमिकाहि अत्यंत रेखीव व पुराणआर्यमहिलेप्रमाणें आदर्श झाली आहे. यानंतर अर्जुनाच्या वेषाचा एक प्रश्न राहतो, तो गुहेंत नीट ठेवण्याची तजवीज करणें, इतकें कार्य करणाऱ्या कृष्णाला काय अशक्य होतें ?

यानंतर या नाटकांतील अप्रधान भूमिकांचा थोडा विचार केला पाहिजे. प्रथमच सूत्रधार व नटी ह्यांच्यामध्यें जो जिवंतपणा आहे तो इतर नाटकांतील नटीसूत्रधारांमधून क्वचितच पाहण्यास सांपडतो. अगदीं थोड्याच विनोदाकरितां घातलेलें विदुषकाचें पात्रहि तसें विशिष्ट आहे. शाकुंतलांतील मैत्रेयापेक्षां हा विदुषक महत्त्वाचा आहे. ह्याची वर्णनाची शैली त्या मैत्रेयापेक्षां फारच सजीव आहे. ह्याशिवाय त्याच्या कडे यतीच्या प्रसिद्धीकरणाची कामगिरीहि सोंपविलेली असते. आतां त्यानें ती कामगिरी करण्यापूर्वीं गर्गमुनींनींच ती केली हा भाग वेगळा. यानंतर अस्फुट भूमिकापैकीं सुभद्रेच्या दासी प्रामुख्यानें शिल्लक राहतात. त्यांच्या स्वभावांतील फरक सुद्धां अतिशय नाजूक हातानें दाखविण्यांत आलेला आहे. ह्या नाटकांतील अदृश्य भूमिका रेखाटण्याची कवीची कला ही फारच मार्मिक आहे. मृच्छकटिकांत चारुदत्ताची पत्नि प्रत्यक्ष रंगभूमीवर येत नसली तरी कलमाच्या थोड्या फटकाऱ्यांनीं सुद्धां तिची मूर्ति पुढें उभी राहते. त्याच प्रमाणें सुभद्रेच्या दोनतीनच वाक्यांनीं रेवतीवहिनींची प्रतिमा डोळ्यांपुढें उभी राहते. तसेंच श्रीकृष्णाच्या पहिल्या स्वागत भाषणामधून व कृष्णाच्या आणि विदुषकाच्या संभाषणांमधून गर्गमुनींचा जो उल्लेख आहे त्यामुळें, गर्गमुनि मूर्तिमंत डोळ्यांपुढें उभे राहतात व म्हणूनच त्यांचा प्रत्यक्ष प्रवेश पांचव्या अंकांत असून सुद्धां नाटकांत त्यामुळें वैगुण्य वाटत नाहीं. रंगाच्या थोड्याच रेघोट्यांनीं चित्राचें वैशिष्ट्य चितारण्याची ही कला संस्कृत कवीप्रमाणेंच किर्लोस्करांना

साधलेली होती. ह्यावरूनच त्यांना " अभिनव रसमूर्ति कालिदास " अशी पदवी मिळाली असावी.

कथाभागाच्या मानुषीकरणाकरितां जोडलेल्या कांहीं गोष्टींचा विचार मागें केलेला आहेच. मुळांतील कथेप्रमाणें येथें देव व महर्षि येत नाहींत. इहलोकांतील न वाटणाऱ्या राक्षसाची भूमिका सोडून दिली तरी सारी कथा आजकालची वाटण्यासारखी आहे. ह्याची गुरुकिल्ली जशी भूमिकांच्या रेखाटण्यांत आहे तशीच ती अगदीं साधे व्यवहारांतले प्रसंग योजण्यांतहि आहे. पहिल्या अंकानंतरचे बहुतेक सर्व प्रवेश अगदीं साधे व आजकालच्या व्यवहारांतले असे भासतात.

मानवीकरणास सहाय्यभूत असणारी आणखी एक गोष्ट म्हणजे, अगदीं अनुरूप, साधी व व्यवहारांतली भाषा ही होय. सुभद्रा व रुक्मिणीच्या प्रवेशांतील व नवराबायकोंच्या एकांताच्या प्रवेशांमधील भाषा पहावी—

सुभद्रा—पुरे, पुरे वर्णन. नवराबायकोंनीं जसा कांहीं एकच कित्ता गिरविला आहे........

सुभद्रा—परदुःख शीतळ आहे ग वहिनी. आतां मी बोललें तर दुसऱ्यांचीं वर्मं काढतां, असं म्हणशील.

रुक्मिणी—कांहीं नाहीं, काय बोलायचं तें खुशाल बोला.

सुभद्रा—बरं तर वहिनी, तुझ्या भावानं तुला शिशुपाल राजाला देऊं केली, तो काय रूपानं, पराक्रमानं, किंवा ऐश्वर्यानं कमी होता? म्हणून तूं चोरून ब्राह्मणाबरोबर पत्र पाठवून, कृष्णाला वरलंस तें कां बरं ?....अहो वहिनीसाहेब बोला, आणखी कांहीं उपदेश करा.

रुक्मिणी—मी ही गोष्ट तिकडे काढली नाहीं असं समजतां कीं काय तुम्ही ? मी याविषयीं बोललें कीं, एकेक डोळा एवढला करायचा, मग बाई मी भिऊन जातें. काय करावं बरं ?

याचप्रमाणें चौथ्या अंकाच्या सुरुवातीचें कुसुमावती व सारंगनयना ह्यांच्या मधील संभाषण पाहावें. तसेंच सुभद्रेस अर्जुनाची ओळख पटल्यानंतरचें सर्व संभाषण वरील विधानाची सत्यता चांगल्या प्रकारें पटवितें. भाषेंत कवीच्या प्रतिभेची रेलचेल नाहीं खरी, पण ओज आणि सहजसुलभता भरपूर आहे. नाटक पाहतांना तें कोणाहि प्रेक्षकाच्या चटकन् लक्षांत येतें व त्याला तें पटतें; म्हणूनच नाटक उठावदारपणें पुढें येतें. भाषेविषयीं किरकोळ दोषहि इतस्ततः बरेच विखुरलेले आहेत. पांचव्या अंकांत बलरामाच्या तोंडीं "सर्वत्रांस तोफेच्या तोंडीं बांधून उडवून टाकतों" असें वाक्य आहे, हें एक कालविपर्यासाचें उदाहरण म्हणून दाखविण्यांत येईल. तसेंच पादपूरणार्थ अव्ययांचा फाजील उपयोग, पदांतील मात्रादोष व यतिभंग वगैरे दोषहि आहेत.*

लोकांची संगीताची आवड पुरवावी म्हणून तर प्रामुख्यानें ह्या नाटकाचा जन्म झाला होता. शिवाय किर्लोस्करांच्या संगीतांत सौभद्र नाटकांतील पदांचेंच महत्त्व विशेष आहे. ह्याच नाटकांत त्यांनीं कर्नाटकी चालींचा प्रामुख्यानें उपयोग केला आहे. ह्यावरूनच आण्णांनीं सौभद्र नाटकाची कल्पना कानडी नाटकांवरून घेतली अशी कित्येकांची समजूत झाली होती; परंतु ह्या एकाच लटपट्या आधाराशिवाय दुसरा एकहि आधार अद्याप पुढें आला नाहीं व म्हणूनच आण्णांनीं दुसऱ्याची कल्पना घेतली हें म्हणणें विफल ठरतें. ह्या कर्नाटकी चालींच्या योगानें संगीताच्या प्रांतांत एक महत्त्वाची भर पडली. आण्णांनीं सुरू केलेली ही पद्धति आज खाडिलकरांच्या नाटकांतूनहि पाहावयास सांपडते. संगीत पदांच्या

* हे दोष श्री. श्री. कृ. कोल्हटकर यांनीं विविध ज्ञानविस्तार, १९०३, ऑगष्ट-सप्टेंबर, या अंकांत दाखविले आहेतच.

रचनेकडे लक्ष दिल्यास त्यांतहि आण्णांचें रचनाचातुर्य दिसतें. त्यांच्या मनांत पद लिहावयाचें आल्याबरोबर शब्दांची जुळवाजुळव आपोआपच होऊन त्यांच्या लेखणींतून बाहेर पडत असे कीं काय कोणास ठाऊक ! त्यांच्या सौभद्रांतील पदांत साधारण क्लिष्ट वाटतात अशीं पदें म्हणजे नांदीचीं. बाकीचीं पदें तीं म्हणत असतांनाहि सुलभतेनें अर्थबोध होण्यासारखीं व अत्यंत दूरपर्यंत खेचलेल्या उपमालंकारांनीं विद्रूप न झालेलीं अशीं आहेत. भाषा संस्कृतप्रचुर असून कांहीं प्रसंगीं तर समासांचा मारा इतका झाला आहे कीं, ते समास सोडविण्याकरितां शास्त्रीपंडितांकडेच धांव घेतली पाहिजे. उदाहरणार्थ, " सत्यपांडपटकुविंद; गोपसदनगुर्वलिंदखेलन; " वगैरे– ' ही भाषा पात्रानुरोधानें आहे. शिवाय हें पद ईश्वरस्तुतिपर आहे. ईश्वराची स्तुति प्राकृत भाषेंत नेहमीं गंभीर व भारदस्त असते. ' अशी या बोजड भाषेची व समासांची तरफदारी करण्यांत येतें. पण त्याला थोडक्यांत उत्तर देतां येण्यासारखें आहे व तें म्हणजे " राधाधरमधु " या पदाच्या पुढील नारदाचेंच " निजरूपीं जगदाकृतिभासा " हें पद पहा. त्याच व्यक्तीनें तसेंच ईशस्तवनपर हें पद म्हटलें असतां या दोन पदांत इतका फरक कां ? यावरून एवढेंच दिसतें कीं, सहजासहजींच कांहीं ठिकाणीं जड भाषा पडली आहे. दोष आहे तेथें दोष म्हटलाच पाहिजे, नाहींतर तो ग्रंथकर्त्यासहि अन्याय केल्याप्रमाणें होईल. अर्थात् जड भाषेचीं अशीं स्थळें अगदींच थोडीं आहेत. कठीण व गंभीर कल्पना सुद्धां किती सरळ भाषेंत त्यांनीं मांडल्या आहेत हें पाहावयाचें झाल्यास वर दिलेलें 'निजरूपीं जगदाकृतिभासा' हें गाढ तत्त्वज्ञानाचें व ईश्वरस्वरूपाविषयींचें पद पाहावें. तसेंच " नीरक्षीरालिंगनरूपीं " ह्या पदांतील प्रियेची मानसपूजा पाहावी. निसर्गवर्णनाचीं पदें तर फारच बहारीचीं आहेत. 'वैशाखमास' 'पुष्पपराग,' 'वदनींघर्म जलाला'

हीं पदें तर सरळ वर्णनाचीं आहेत. "गिरिवर हा सौदागर" ह्यांतील पर्वताला सौदागर बनविण्याची उपमा फारच हृदयंगम आहे. " परम सुवासिक पुष्पें कोणीं, " " नभ मेघांनीं आक्रमिलें, " " प्रिये पहा रात्रींचा समय सरुनि, " " रुचती कां तीर्थयात्रा, " " अरासिक किती हा शेला " हीं पदेंहि फारच गोड व चटकदार आहेत. आण्णांचें पद्यरचनाचातुर्य इतकें सहजसुलभ होतें कीं, एखाद्या विषयावर पदें रचणें म्हणजे त्यांच्या हातचा मळ होता; ही गोष्ट त्यांच्या स्फुट कवितांवरून जशी सिद्ध होते तशीच ती त्यांच्या नाटकांतील कवित्वावरूनहि चांगली प्रत्ययास येते. आण्णांची पद्यरचना पुष्कळशी स्वतंत्र आहे, पण संस्कृतचा व्यासंग असल्यामुळें, त्यांनीं या नाटकांत बऱ्याच सुंदर कल्पना संस्कृत काव्यांतून घेतलेल्या दिसतात. *

* श्री. श्री. कृ. कोल्हटकर यांनीं विविधज्ञानविस्तार १९०३ ई. ऑगस्ट-सप्टेंबर या अंकांत सौभद्रावर टीका लिहिली होती त्यांत हे श्लोक व पद्यें दिलीं आहेत:—" करपाशीं या तनुला " या पदास समानार्थक श्लोकः—

१. मुग्धे विधेहि मयि निर्दय दंतदंशं दोर्वल्लिबंधनिबिडस्तनपीडनानि.

२. ' नचदृष्टिस पडती ते सज्जन— '

विरलविरला भूतास्तारा: कलौ सुजना इव । मन इव मुने: सर्वत्रापि
प्रसन्नमभून्नभो । व्यपसरति च ध्वांतं चित्तात्सतामिव दुर्जनो ।
विगलति निशा क्षिप्रंलक्ष्मी रनुद्य मिनामिव ॥

३. ' निःसंसारीं संसारीं... '

गतसारेऽत्र संसारे सुख भ्रांतिः शरीरिणाम् ।
लालापान मिवां गुष्ठे बालानां स्तन्य विभ्रवः ॥

४. ' सुंदरललना स्थिर लक्ष्मी— '

यदि रामा यदि च रमा यदि तनयो विनयधी गुणोपेतः ।
तनयेतनयोत्पत्तिः सुरवरनगरे किमाधिक्यम् ॥

[पुढील पान पहा.

दुरून एखाद्या रमणीय कृतीचें साकल्यानें अवलोकन करावें त्याप्रमाणें येथवर कै. आण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या नितांत रमणीय कृतीचा विचार झाला. आतां नाटयशास्त्राच्या शास्त्रीय प्रांतांत शिरून प्रस्तुत नाटक पूर्वींच्या नाटयाचार्यांच्या कसोटीस कितपत उतरतें तें पाहूं.

प्रथमत: नाटकाच्या लांबीकडे-विस्ताराकडे-पाहतां, नाटक लांब अगर अखूड जसें कंपनीच्या मनांत असेल तसें करितां येतें. संगीत पदांच्या गाण्याच्या भरांत सौभद्राचा प्रयोग सबंध रात्र झाल्याचें ऐकिवांत आहे आणि तो छोटा करावयाचा असेल तर पद्यभाग थोडा आखडता घेतला म्हणजे तो पुष्कळ लहानहि करितां येतो. यावरून नाटक प्रयोगास साजेसें झालें आहे असें अनुमान काढण्यास हरकत नाहीं.

संविधानकासंबंधीं पूर्ण विचार मागें झाला आहेच. पौराणिक कथाभाग किर्लोस्करांनीं मानवी शक्यतेच्या कोटींत आणून बसविला आहे. संविधानकांत एकादें उपकथानक नाहीं. कथाभागाचा आविष्कार सरळ गोष्टीरूपानें झाल्यासारखा आहे; कारण त्यांत गुंतागुंतीचे

मागीलपानावरून पुढें चालू]

सौभद्रांतील वरील पद्यें व त्याच अर्थाचीं संस्कृत पद्यें यांची तुलना केल्यास वाचकांची खात्री होईल कीं, सौभद्रांतील पद्यांमधील शब्दांचा व कल्पनांचा क्रमहि संस्कृत पद्यांतल्याप्रमाणेंच आहे. सौभद्रास केवळ स्वतंत्र ग्रंथ म्हणून प्रतिपादणाऱ्यांनीं " सुभाषित रत्न भांडागारम् " या उत्तम पुस्तकाचीं कांहीं पानें चाळण्याचे श्रम घेतले असते तर त्यांचीहि याबद्दल पुरी खात्री असती. इतर पद्यांमध्यें प्रसाद व वर्णनशैली हे गुण आढळून येतात. "

सौभद्रपरीक्षण,

—विविधज्ञानविस्तार—ऑगस्ट—सप्टेंबर १९०३ ई. अंक—८—९

प्रवेश, दुरात्म्यांचीं कारस्थानें वगैरे कांहीं नाहीं. श्रीकृष्णाचें कारस्थान थोडेंबहुत चालतें; पण तो दुरात्मा नसल्यामुळें, संविधानकांत गुंतागुंत नाहीं. नाट्यवस्तु नायकनायिकांच्या इच्छितकार्यपूर्तीकडे, मार्गांतील अडथळे दूर करीत, सरळपणें नदीच्या संथ ओघासारखी वाहत जाते. सुभद्राअर्जुनविवाह हें जें नाट्यवस्तूचें उद्दिष्ट त्याच्या सिध्यर्थच प्रत्येक प्रवेशांत कार्य होत असतें. ह्या दृष्टीनें संविधानक सुसंघटित म्हणतां येईल, पण तें सुसूत्र आहे कीं नाहीं याबद्दल शंका आहे. कारण कांहीं गोष्टींचा प्रत्यक्ष उल्लेख असावयास पाहिजे होता तसा तो कोठेंहि नाहीं; तर तशा सर्व गोष्टी वाचकांच्या व प्रेक्षकांच्या तर्कावर सोडून दिलेल्या आहेत. त्यामुळें कृष्णाचें कार्यकारित्व गृहित धरूनच त्या गोष्टींचा उलगडा करून घ्यावा लागतो. उदाहरणार्थ विवाहमुहूर्ताच्या वेळींच अर्जुनाचें द्वारकेजवळ येणें, सात्यकीचें एकंदर आचरण, यतीच्या वेषासंबंधीं खुलासा वगैरे. आमच्या मतें याला एक कारण आहे तें हें कीं, आण्णांच्या डोळ्यांपुढें कांहीं नाट्यप्रसंग उभे राहत व त्यांच्या सजावटी-कडेच त्यांचें सारें लक्ष वेधल्यामुळें, कांही सूत्रांचे धागे तसेच राहून गेले आहेत. शिवाय त्यानें विशेष बिघडतहि नाहीं; कारण त्या नाट्यप्रसंगांत प्रेक्षक इतके तद्रूप होऊन जातात कीं, तेथें कांहींतरी अपुरें राहिलें आहे ही जाणीवच त्यांना राहत नाहीं. नाटकांतील मुख्य स्थायीभाव हास्यमिश्रित शृंगार असून त्याला रंग चढण्यासाठीं थोड्याशा करुणरसाचीहि योजना झाली आहे. क्वचित् स्थळीं वीर, भयानक व बीभत्स वगैरे रसांचा उपयोग करून त्यांचें मिश्रण इतकें उठावदार केलें आहे कीं, पाहणाऱ्याचें लक्ष त्यावर खिळून राहतें.

नाटक गुंतागुंतीचें नसल्यानें नाटयवस्तूची परिसीमा नेहमींप्रमाणें तिसऱ्या अंकांत न होतां पांचव्या अंकाचे शेवटीं शेवटीं होते. सुभद्रा अर्जुनास ओळखते त्या ठिकाणीं कृष्णाचें सूत्रचालकत्व उघड होतें;

तेथेंच नाटयवस्तूची परिसीमा झाली. नंतरचा उतार नाटयवस्तूच्या पूर्तीकरितांच होणार असल्यानें, परिसीमा येतांच नाटयवस्तु नंतर कशी परिणत होणार हें ठरून जातें व लागलाच एका प्रवेशांत नाटय-वस्तूचा शेवटहि होतो. नायकनायिकांच्या इच्छापूर्तीच्या दृष्टीनें पाहिलें तर, बलरामांनीं यतीची स्थापना सुभद्रेच्या महालांत केल्यावर, सुभद्रा सुरक्षित आहे हें पाहून त्याच्या उद्देशास पालवी फुटते; परंतु येथपर्यंत सुद्धां कृष्णाचा आपल्याला पाठिंबा आहे ही गोष्ट अर्जुनास माहीत असत नाहीं. पण पुढें, रुक्मिणी येऊन त्याचा वेष उघडकीस आणते तेव्हां एकदम निराशेच्या डोहांत बुडाल्याचा त्याला अनुभव येतो. परंतु रुक्मिणी व कृष्ण आपल्या बेतास अनुकूल आहेत हें समजतांच व कृष्णाचे पुढील बेत रुक्मिणीकडून गुप्तपणें समजून येतांच त्याच्या उद्दिष्टाची पूर्ति त्याच्या दृष्टिपथांत येते. आणि मग " मोडुनि दंडा फेंकुनि देइन " असे आनंदातिशयाचे व कर्तव्यस्फूर्तीचे उद्गार तो काढतो. येथें अर्जुनाच्या कार्याचें ध्येय साध्य झाल्यासारखेंच आहे. म्हणून नायकाच्या मानसिक उत्क्रांतीच्या दृष्टीनें येथेंच परिसीमा झाली. परंतु मानसिक परिस्थितीची परिसीमा ही नाटयवस्तूची परिसीमा नेहमींच होऊं शकत नाहीं. तेव्हां मानसशास्त्राच्या दृष्टीनें परिसीमा एका ठिकाणीं व नाटयवस्तूच्या दृष्टीनें ती दुसऱ्या ठिकाणीं, असेहि प्रकार होतात, जें आम्ही पूर्वी* प्रतिपादन केलें आहे, त्यासच अर्जुनाच्या ह्या उदाहरणानें पुष्टि मिळते. अर्जुनरुक्मिणींच्या ह्या प्रवेशांत, म्हणजे नायकाच्या मानसिक उत्क्रांतीच्या दृष्टीनें परिसीमा होणाऱ्या प्रवेशांत कृष्णाचा पुढील बेत जर रुक्मिणीनें अर्जुनाला प्रेक्षकांसमक्ष उघडपणें सांगितला असता, तर नाटयवस्तूच्या दृष्टीनेंहि येथेंच परिसीमा झाली असती व मग दोन्ही परिसीमा एकाच ठिकाणीं झाल्यामुळें, प्रेक्षकांच्या कुतूहलाची

* महाराष्ट्रीय नाटककार–' गडकरी ' या पुस्तकांत (पृष्ठे २४–२५–२६).

परिसीमा सुद्धां येथेंच होऊन, पुढील कथाभाग व प्रवेश कंटाळवाणे व नीरस झाले असते. याकरितां, प्रेक्षकांचें कुतूहल शेवटपर्यंत टिकविण्याकरितां, कथानकाच्या, सूत्राच्या विस्कळीतपणाचा सुद्धां थोडा दोष पदरीं घेऊन, नाट्यकथानकाची परिसीमा आण्णांनीं पांचव्या अंकापर्यंत ढकललेली आहे. आणि रुक्मिणीच्या एका कानमंत्राच्या सहाय्यावर आण्णांनीं या सर्व गोष्टी घडवून आणिल्या आहेत. रुक्मिणीचा कानमंत्र ही मात्र त्यांनीं एक अजब युक्ति शोधून काढली यांत शंका नाहीं.

स्थल, काल व कार्य ह्यांच्या संबंधींचे नियम जुन्या नाट्याचार्यांप्रमाणें आण्णांनीं पाळले नाहींत. तरी, स्थल बहुतेक एकच, कार्यहि एकच, पण काल मात्र संदिग्ध आहे. काल साधारणत: दोन महिन्यांचा असावा. पण यासंबंधीं आण्णांनीं बराच घोटाळा केला आहे. कालदर्शक उल्लेख सुसंगतवार मिळत नाहीं त्यामुळें चातुर्मास पूर्ण झाला आहे कीं नाहीं हें समजत नाहीं. येथें कालनियमांच्या लक्ष पण आवश्यक अंगाकडे आण्णांचें लक्ष गेलेलें दिसत नाहीं. सौभद्र नाटकाची त्या वेळच्या समाजावर विलक्षण छाप पडली होती आणि आण्णांची कीर्ति अजरामर करावयासहि सौभद्र हेंच नाटक कारणीभूत झालें आहे. म्हणून त्याचें विवेचन इतक्या विस्तृतपणें करण्यांत आलें आहे.

---

(५) रामराज्यवियोग

त एव पदविन्यासास्ता एवार्थविभूतयः ।
तथापि नव्यं भवति काव्यं ग्रथनकौशलात् ॥

'रामराज्यवियोग' हें आण्णासाहेब किर्लोस्करांचें तिसरें संगीत नाटक होय. ह्या नाटकाच्या पहिल्या तीन अंकांचा पहिला प्रयोग ता. २०

ऑक्टोबर इ. स.१८८४ सालीं झाला. नाटकाच्या एकंदर उठावावरून आण्णांच्या स्वतंत्र नाटकांमध्यें सौभद्राच्याहि वरच्या तोडीचें हें नाटक झालें असतें असें वाटूं लागतें. नाटकाच्या सुरुवातीपासूनच, कल्पनेच्या उठावास, स्वभावविशेषांच्या अत्यंत विस्तृत क्षेत्रांतील वेंचीव नमुन्यांच्या भूमिकांची जरूर असते. या नाटकांतील पहिल्या तीन अंकांत आणिलेल्या भूमिका पुढें नाटक पूर्ण झालें असतें तर फारच विविधतेनें पाहावयास मिळाल्या असत्या. तरी आण्णांच्या हातून नाटक पूर्ण झालें असतें तर तें कसें झालें असतें याची अटकळ मुळींच होत नाहीं. ह्या अपूर्ण नाटकानें लोकांना इतका चटका लावला कीं, तें पूर्ण करण्याची खटपट किर्लोस्करांच्या नंतर निरनिराळ्या वृत्तींच्या तीन नाटककारांनीं केली असून अद्याप एकहि जोड आण्णांच्या इतकी समाधानकारक वठली नाहीं. आहे त्यांत श्री. चिं. ग. कोल्हटकर यांची जोडच उत्तम आहे यांत शंका नाहीं. श्री. कोल्हटकर यांनीं लिहिलेल्या पुढील भागांत पुष्कळ कल्पकता दिसून येते. तरीहि कांहींतरी चुकत आहे, किर्लोस्करांच्या नाटकांत जें आहे तें या जोडांत नाहीं अशी मनाची भावना होते. याच कथानकावर झालेल्या नंतरच्या नाटयप्रयत्नांतूनहि आण्णांच्या नाटकाची गोडी कांहीं उतरली नाहीं हें खास; कारण ह्या कृति वाचल्यानंतरहि आण्णांच्या कथानकाची माधुरी, त्यांच्या नाटयवस्तूची भव्यता कांहीं और आहे असें मनास वाटल्यावांचून राहत नाहीं. आण्णांच्या हातूनच नाटक पूर्ण झालें असतें तर सौभद्रापेक्षांहि सरस असें नाटक बाहेर पडलें असतें असें म्हणण्यास बरीच जागा आहे. तेव्हां नाटयवस्तूची रूपरेषा प्रथम देऊन मग त्यांच्या नाटयकृतीचा सर्वांगीण विचार करूं.

संविधानक—सूत्रधार आणि नटी यांच्या भाषणांतून, रामराज्याभिषेकापासून नाटयवस्तूची सुरुवात ध्वनित करून, त्या राज्याभिषे-

कास मोडा घालण्याची मंथरेची प्रतिज्ञा चार लोकांसमक्ष ती बोलून दाखविते; तेव्हां रामचंद्रावर अत्यंत प्रेम करणाऱ्या प्रजाजनांकडून तिला अटक करण्यांत येते. इकडे राज्यारोहणानिमित्त आलेल्या एका ब्राह्मणाच्या मृत बालकाच्या अडथळ्याचा प्रतिकार करून, त्या-संबंधीं दोषी असलेला शंबूक रामाकडून पकडला जातो व न्याया-सनासमोर उभा केला जातो. शंबुकास सोडून देण्यांत येतें व मंथरेस कैदेची शिक्षा होते. शंबुकाच्या मदतीनें मंथरा कैदेंतून सुटते व कैकेयी राणीच्या आश्रयास राहून तिचे कान फुंकते व राजा दशरथ अंतःपुरांत आला असतां, कैकेयी पूर्वीं दिलेले वर मागून घेते. त्यांत रामाचा राज्याभिषेक बंद करून भरतास राज्याभिषेक व्हावा व रामास बारा वर्षे अरण्यांत वनवासास पाठवावें, अशी मागणी होते. या मागण्या दशरथाच्या हातून देववत नाहींत असें पाहून कैकेयी त्याची निर्भर्त्सना करिते व तो पायां पडूं लागला असतां त्याच्या डोक्यावर लत्ताप्रहार करिते.

नाटकाच्या तीन अंकांत एवढा कथाभाग आहे. नाटकाच्या या तीन अंकांतच बहुतेक कथाभाग संपत येतो, तेव्हां ह्या दृष्टीनें पाहतां नाट्यवस्तु फारच लहान होती हें कबूल केलें पाहिजे, आणि तत्त्वविवेचक दृष्टीनें पाहूं गेल्यास नाट्यवस्तूस उठाव देणारे असे दोन-तीनच प्रसंग नाटकांत दिसतात. परंतु इतकें असून देखील नाट्य-वस्तूचें क्षेत्र फारच विस्तीर्ण आहे ही आपली भावना तशीच राहते. काय आहे, यापेक्षां आणखी काय काय करितां आलें असतें, ह्या कल्प-नेनेंच ही नाट्यवस्तु इतकी विस्तृत भासत असावी. नाटकाच्या विभागाप्रमाणें पहिल्या अंकांत बीजनिक्षेप* होऊन तो अंकुरित होऊन,

* (१) महाराष्ट्रीय नाटककार 'गडकरी' पृष्ठें २४, २५, २६, २७.
(२) भारतीय नाट्यशास्त्र, पृष्ठें ८९, १९०.

त्याच्यावर होणाऱ्या इष्टानिष्ट परिणामांनीं परिसीमेपर्यंत पोहोंचण्याची कथाभागाची स्थिति साधारणतः तिसऱ्या अंकाच्या शेवटीं येते. प्रस्तुत कथाभागांत ही अवस्था, कैकेयी दशरथाच्या मस्तकावर लत्ताप्रहार करिते त्या वेळीं पोहोंचलेली दिसते. त्यानंतर ह्या परिसीमेंत ठरलेला कथाभागाचा प्रवाह अवरोहांतून उतरत उतरत, आगाऊ ठरलेल्या शेवटांत विलीन व्हावयाचा, म्हणजे रामासहि सापत्न मातेच्या वरांची हकीगत कळून त्यानें अयोध्येचा त्याग करून वनाचा मार्ग धरावयाचा; परंतु इतकें होण्यास पुढील दोन अंकांची जरूर लागलीच असती काय ? हा एक महत्त्वाचा प्रश्न आहे. चौथ्या अंकाची सुरुवात आण्णांच्या हातची आहे, त्यांत रामसीतेचा प्रवेश असून रात्रौ रामचंद्र आपल्या शयनमंदिरांत आले नव्हते असें त्यांत ध्वनित केलें असून, शिवाय पतिपत्नींच्या प्रेमकलहामुळें, रामास सीतेची समजूत करून कांहींतरी कार्य साधावयाचें आहे असाहि ध्वनि निघतो. म्हणून आण्णासाहेब कथाभाग कोठवर लांबविणार होते ह्याची कांहीं कल्पना करतां येत नाहीं. रामाच्या वनवासास निघण्यापर्यंतचाच कथानकाचा काल धरून त्याप्रमाणें दोघां वेगवेगळ्या कवींनीं शेवटचे दोन (४ व ५ हे) अंक रचले आहेत. परंतु ते पाहतांना व वाचतांना, लहान कथाभाग विनाकारण लांबवला गेला आहे असें वाटल्याशिवाय राहत नाहीं. याशिवाय शेवट थोडासा तरी सुखप्रधान करण्यासाठीं, कथानकाचा कालावधि भरतभेटीपर्यंत पुढें ढकलून रचलेल्या व रंगभूमीवर लोकप्रिय झालेल्या रा. खरे यांच्या दोन अंकांत, नाट्यवस्तु भराभर उड्या मारीत जाते असें वाटूं लागतें. तेव्हां रामराज्यवियोगाच्या कथानकाचा शेवट कोठपर्यंत प्रमाणबद्ध आणि चित्ताकर्षक राहिला असता हा एक मनोरंजक तर्कविषय आहे. किर्लोस्करांच्या नाटकानें हा कथाभाग पूर्णपणें रंगविला गेला नाहीं.

तेव्हां त्या कथाभागावर आणखी एखादें नाटक लिहिण्यास हरकत नाहीं, म्हणून याच विषयावर श्री. खाडिलकर यांचेकडून 'सवती-मत्सर' हें शोकांती नाटक लिहिलेंहि गेलें; पण सौभद्र नाटकाच्या कथानकावर मात्र दुसरें एकादें नाटक लिहिण्याचा प्रयत्न अद्याप एकहि नाटककार करूं शकला नाहीं. यावरून सौभद्र हें स्वयंपूर्ण आहे तसें रामराज्यवियोग नाहीं असा साधारणतः ग्रह झालेला दिसतो. कांहीं लोक म्हणतात त्याप्रमाणें रामचंद्राचें वनवासास जाणें, हाच शेवट आण्णांच्या मनांत होता असें गृहीत धरलें, तरी शेवटच्या दोन अंकांत त्यांनीं असे कांहीं चटका लावणारे प्रवेश घातले असते कीं, कथाभाग कंटाळवाणा वाटला नसता, असें तीन अंकांपर्यंतच्या कथानकाच्या ओघावरून म्हणण्यास जागा आहे.

याशिवाय येथें आणखी एक गोष्ट लक्षांत ठेविली पाहिजे ती ही कीं, आरंभीं रंगभूमीवर आणलेल्या पात्रांच्या भूमिका, कथाभागाच्या प्रवाहांत लोंबत राहत नाहींत, ह्याची त्यांनीं अगोदरच काळजी घेतली असती. आज उपलब्ध असलेल्या ४ व ५ या अंकांतून मंथरेचें पुढें काय झालें, शंबुकानें पुढें काय केलें, ह्याचा मागमूसहि लागत नाहीं. आण्णांच्या हातून असें मात्र झालें नसतें. रंगभूमीवर आलेलें कोणतेंहि पात्र निष्कारण राहणार नाहीं ह्याची काळजी सौभद्रासारख्या नीटस नाट्यवस्तूच्या कुशल कारागिरानें खास घेतली असती. आण्णांच्या वेळीं शोकांती नाटकें रंगभूमीवर फारच थोडीं व तींहि शेक्स्पियर वगैरे सारख्या पाश्चात्य नाटककारांचीं भाषांतरित नाटकें आलेलीं होतीं. आण्णांचा सांप्रदाय जुना, संस्कृत वळणाचा आहे, तेव्हां प्रस्तुत कथाभाग त्यांचे हातून शोकान्तच झाला असता कीं नाहीं, ह्याबद्दल शंका आहे. हें नाटक लिहिलें त्या वेळीं श्रीमंत बाळासाहेब होळकर यांनीं केलेली मालतीमाधवाच्या

भाषांतराची सूचना त्यांच्या समोर होती. मालतीमाधव सोडून ह्या कथाभागाकडे आण्णांचें लक्ष वेधण्याचें कारण म्हणजे, हा कथाभाग जास्त परिणामकारक असून, तत्कालीन कांहीं विशिष्ट परिस्थितीशीं जुळणारा होता* असें त्यांना वाटलें. परंतु ही त्यांची आवड कांहीं लोकांस मुळींच पसंत पडली नाहीं. यावरून शोकान्ती नाटकें व तींहि संगीतांतून रंगभूमीवर आलेलीं. अशीं लोकप्रिय होण्यासारखीं नव्हतीं, म्हणून आण्णांच्या हातून शेवट कसा झाला असता हें एक गूढ आहे. कै. गडकरी यांच्या अपूर्ण नाटकांतून पुढील कथाभागसूचक सूत्रें सांपडतात, तशीं किर्लोस्करांच्या अपूर्ण नाटकांत सांपडत नाहींत. यामुळें त्यांची इच्छा काय होती हें ओळखून, त्याप्रमाणें पुढील चार व पांच हे अंक इतरांस रचणें दुर्घट झालें आहे.

आण्णांच्या हातून हा नाटयवस्तूचा निर्वहणसंधि कसा कसा झाला असता, हा तर्कप्रधान विषय वादाचा म्हणून सोडून दिला तरी, त्यांच्या हातून पूर्ण झालेल्या तेवढ्या कथानकाकडे पाहिलें असतां, निर्जीवांतून सजीव चेतना उत्पन्न करणारी कवीची प्रतिभा दिसून आल्याशिवाय राहत नाहीं. त्यांच्या कथानकाचा ओघ असा आहे कीं, जें वाईट घडून येतें त्याचा दोष कोणावरच पडत नसून " हा कलिमहिमा आहे" ह्या आळशी दैववाद्यांच्या मंत्राप्रमाणें कलीच्या माथीं हा दोष लादला गेला आहे. ही गोष्ट होणें शक्य आहे कीं नाहीं, किंवा मानवी स्वभावाचें हें अकृत्रिम चित्र आहे कीं नाहीं हा भाग वेगळा. मंथरेसारख्या दासी आणि कैकेयीसारख्या सापत्न माता दिसणें असंभाव्य नसून, दुनियादारीच्या रहाटींत ह्यांच्या अस्तित्वाचें प्रमाणच

* किर्लोस्करांचें चरित्र—पृष्ठ १४०—तुकोजीमहाराज आपल्यावरील भार हळूहळू हलका करण्यास योग्य अशा स्थितीप्रत आले होते—वगैरे.

जास्त मोठें झालेलें दिसतें. नाटक हें संसाराचें चित्र आहे, या तत्त्वास अशा रीतीनें बाध आणणारा हा कलीचा तोडगा आण्णांनीं उपयोगांत आणिला आहे, त्यामुळें नाटयवस्तूच्या दृष्टीनें अनेक दोष टळले आहेत. मंथरेची भूमिका स्वभावतःच इतक्या दुष्ट प्रकृतीची असेलच असें सांगवत नाहीं. शिवाय कलीच्या माथीं दुष्टपणा मारल्यानें लोकांच्या वृत्तीहि दुखविल्या जात नाहींत. कैकेयी मूळची चांगली होती व नंतरहि चांगली नव्हती असा पुरावा नाहीं. फक्त या राज्याभिषेकाच्या वेळीं तेवढी कलीच्या संचारामुळें तशी दुष्टपणानें वागली असें धरून चालण्यास हरकत नाहीं. कलीची कल्पना मूळचीच असली तरी ती खुल-विण्याचें श्रेय किर्लोस्करांना द्यावयास हरकत नाहीं. कलिंग वृक्षांतील कलि मंथरेच्या अंगांत शिरतो आणि कैकेयी तिला शिवतांच त्याचा तिच्या अंगांत प्रवेश होतो. त्या वेळपर्यंतचीं कैकेयीचीं भाषणें अगदीं सुसंगत आहेत व ह्या कारणानें, शापभ्रष्टमति झालेल्या दुष्यंताप्रमाणें, कलीनें पछाडलेली कैकेयी दोषास पात्र होत नाहीं. कलीच्या ह्या कृत्रिम योजनेला टाकून नाटयभागाला जास्त नैसर्गिक बनविण्याच्या खटाटोपांत पडल्यामुळें, रा. खाडिलकरांना कितीतरी प्रयास पडले आहेत. मंथरेला अभिमानी, महत्त्वाकांक्षी आणि आपल्या खासगत फायद्यासाठीं राजकारणासारख्या पटावरील सोंगटीं यदृच्छया नाच-विण्यास समर्थ अशी बनवावी लागली. राजपत्नीच्या माहेराहून आलेली दासी, प्रधान मंत्रीणबाईशीं स्पर्धा करिते, वगैरे असंभवनीय मजकूर मंथरेची भूमिका पूर्ण करण्यासाठीं जोडावा लागला. शिवाय कैकेयीचे रामासंबंधाचे उद्गार पुराणांतच चांगले असल्यामुळें, त्यामध्यें बदल न करितां, लक्ष्मणाला आपल्या रत्नाबद्दल अभिलाष आहे, अशी कल्पना तिच्या मनांत आणावी लागली. पण ह्याचा प्रतिकार करण्याकरितां सूड घ्यावा लागला रामावर; अशा तऱ्हेच्या युक्त्यांनीं भूमिका नैसर्गिक

करण्याच्या गडबडींत कशीतरी वेळ मारून न्यावी लागली. ही सर्वच अडचण कलीच्या प्रसादानें नाहींशी झाली असती. परंतु यावर असा एक मुद्दा आहे कीं, खाडिलकरांना आजकालच्या समजुतीप्रमाणें कलीच्या लुडबुडीचें विवरण करणें जरूर होतें. कारण आजच्या चिकित्सक वृत्तीस दोषांची अशी वासलात लावणें पटणार नाहीं. किर्लोस्करांच्या वेळीं महाराष्ट्रांतील बहुजनसमजांत इतकी चिकित्सक वृत्ति बाणलेली नव्हती; कारण सुशिक्षित व साक्षर लोकांचें प्रमाणहि त्या वेळीं अत्यल्प होतें. पाश्चात्य नाटयवाङ्मयाची ओळख फारच थोड्यांना होती व आजचीं फक्त निसर्गालाच तेवढें प्रमाण मानणारीं नाटकें त्या वेळीं नव्हतीं. कांहीं असलीं तरी त्यांची महाराष्ट्राला ओळख नव्हती. परंपरागत चालत आलेली पुराणांतील कल्पना, आक्षेप न काढतां, ग्रहण करण्याकडे त्या वेळची प्रवृत्ति होती. म्हणून आण्णांना हा एकपरी फायदाच मिळाला असें म्हणावें लागतें.

वरील गोष्टीमुळें त्यांच्या कल्पकतेस मोठीशी शोभा मिळत नाहीं; असें असलें तरी त्यांच्या रचनाकौशल्याची कल्पना येण्यास दुसरींहि कांहीं साधनें आहेत. यांतच शंबुकाच्या भूमिकेचा प्रामुख्यानें समावेश होतो. शंबुकाची भूमिका मूळची उत्तररामचरित्रांतील आहे. रामचंद्रजी वनवास आटोपून परत येऊन, अयोध्या नगरींत राज्य करूं लागल्यावर ही गोष्ट घडली, असें वाल्मिकींनें सांगितलें आहे. ही पुढील कालांत घडलेली गोष्ट आधींच्या काळांत दडपण्याचा कालविपर्यासाचा दोष आण्णांनीं जाणूनबुजून केला आहे. कालविपर्यासाचा दोष हा दोष खराच परंतु कविप्रातिभेला तो माफ आहे. शिवाय शंबुकाची भूमिका राज्याभिषेकाच्या आधींच्या काळीं घेतल्यानें पुराणांतील महत्त्वाच्या भागाला कोणत्याहि प्रकारें बाध येत नाहीं. कारण पौराणिक कथाभागाच्या दृष्टीनें तें अगदीं अप्रधान पात्र

आहे; पण त्याकरवीं किर्लोस्करांनीं एक अत्यंत महत्त्वाचें कार्य साधून घेतलें आहे. शिवाय तो कालहि पौराणिक काल आहे. ऐतिहासिक कालांतील कथाभागांत व तो सुद्धां महत्त्वाच्या प्रधानपात्रांमध्यें, जर हा दोष झाला असता तर तो अक्षम्य ठरला असता. शिवाजीमहाराजांच्या कालांतील कथाभागामध्यें महादजी शिंदे आणिले किंवा आजकालच्या कथाभागांत श्रीज्ञानेश्वर अगर रामदास आणिले तर केव्हांहि तें चालणार नाहीं. रामायणाचा काल पौराणिक तर खराच, पण तो काल्पनिक काळाच्या इतक्या जवळचा आहे कीं, रामायणकालांतील बऱ्याचशा गोष्टी, काल्पनिक व कविप्रतिभानिर्मित असाव्यात असें वाटणें साहजिक आहे. त्यांना कल्पितकादंबरीचा वास येतो. म्हणूनच इतक्या जुन्या काळांतील कांहीं बिन महत्त्वाचीं, आधींचीं पात्रें पुढें ढकललीं गेलीं व नंतरचीं तसलींच त्यांच्या जन्मापूर्वीच्या काळांत दडपलीं गेलीं, तरी जोंपर्यंत बहुजनसमाजाच्या मनोभावनेवर या पात्रांच्या अदलाबदलीनें कांहीं आघात होत नाहीं, तोंपर्यंत आमच्या दृष्टीनें त्यांत गैरवाजवी असें कांहींच नाहीं.* लांबून पाहिल्यास डोंगरांतील लहानसान दऱ्याखोरीं व उंच सखल

---

* (रंगभूमि १९११)—" शंबुकाची गोष्ट रामराज्यवियोग नाटकांत आण्णासाहेबांनीं मुद्दाम घातली आहे. सामर्थ्यवान् कवि असतात ते आपल्या बुद्धीच्या जोरावर पाहिजे ती गोष्ट करूं शकतात—शाकुंतल नाटकांत दुर्वासशापानें दुष्यंताला शकुंतलेची विस्मृति होणें, शकुंतलेची आंगठी हरवण्याचा प्रकार, या गोष्टी पुराणांत नसून कालिदासाच्या म्हणूनच खपल्या गेल्या आहेत. संविधानकचातुर्य दाखविण्याकरितां कवि आधाराशिवाय आपल्या नाटकांत फेरफार करितात. याचें उदाहरण सौभद्र नाटकांतच आण्णासाहेबांनीं नारद व घटोत्कच हीं दोन पात्रें दाखविलीं आहेत, यावरून आढळून येतें. शंबुकाच्या तोंडीं जे विचार आण्णासाहेबांनीं घातले आहेत, ते घालण्याला तसल्या पात्राचीच आवश्यकता होती, हें मार्मिक वाचकांच्या लक्षांत येईलच."

प्रदेश थोडेच ओळखतां येतात? तेव्हां शंबुकाची भूमिका त्याच्या जन्मापूर्वीच्या काळांत कार्यकर्त्री म्हणून उभी केली, ह्यांत कांहीं फारसें बिघडलें आहे असें नाहीं. नुसता नाममात्रच असणारा हा दोष कथानकाची हानी करून कवीचें नांव बुडवितो असें मुळींच नाहीं. उलट या एकाच फेरबदलानें कथाभाग किती सुरळीत झाला आहे पहा. मंथरेस तिच्या जोडीचा रामद्वेष्टा साथीदार मिळाला, एवढेंच नव्हे, तर सुमंतवसिष्ठांनीं कारागृहांत कोंडून ठेविलेली मंथरा तेथून सुटून कैकेयीस भेटणें अशक्य झालें असतां, शंबुकानें तिला ऐन आणीबाणीच्या वेळीं सोडविली आहे. रामचंद्र इतके लोकप्रिय कीं, तिला मदत करण्यास अयोध्येंतील एकहि प्राणी मिळणें अशक्य होतें. म्हणून रामद्वेष्ट्या शंबुकाची योजना फारच अनुरूप व कल्पकतेची झाली आहे ह्यांत शंका नाहीं. कारण रामराज्यांत एवढे दोनच प्राणी एक मताचे होते. रामानें आपला तपोभंग केला म्हणून शंबूक त्याच्यावर चिडलेला होता. रामाचा द्वेष करण्यास मंथरेपेक्षां त्यालाच सबळ कारण होतें; परंतु मंथरेची नाजुक कामगिरी त्याचे हातून घडणें संभवनीय नव्हतें, म्हणून त्याची मदत मंथरेस मिळाली हें मंथरेच्या भूमिकेच्या दृष्टीनें चांगलेंच झालें. यानंतर शंबुकाला पुन्हां रंगभूमीवर आणिलेला नाहीं, हें जरा चमत्कारिक दिसलें तरी त्यांतहि उद्देश असावा. कारण शंबुकाचा रोष फक्त तपोभंग झाल्यामुळें झालेला असतो व रामावर सूड उगविण्याचें त्याचें कार्य मंथरेकडून लगेंच पार पडतेंहि. तेव्हां भूमिकेचा मुख्य हेतु सफल झाल्यावर ती पुन्हा पुन्हा रंगभूमीवर नाचविण्यांत तरी काय अर्थ आहे?

ह्याचप्रमाणें त्यांच्या भूमिकांमध्यें त्यांनीं जी एक तऱ्हेची धृष्टता दाखविली आहे, ती त्यांची स्वतःच्या कल्पनेंतील आहे. कैकेयीनें नवऱ्याच्या डोळ्यांदेखत कुंकूं पुसणें व नवऱ्याच्या डोक्यावर लाथेचा

प्रहार करणें, ह्या गोष्टी पुरुषजातीविरुद्ध स्त्रीजातीनें उभारलेल्या बंडाच्या द्योतक नाहींत असें कोण म्हणेल? ह्याच बंडाची पहिली ज्योत "धि:कार असो आमच्या ह्या स्त्रीजातीला" ह्या नटीच्या पहिल्या उद्गारानें पेटलेली दिसते. शंबुकाच्या भाषणांत ब्राह्मणब्राह्मणेतरवादाची पहिली झुळूक दृष्टीस पडली, तर मोठेंसें नवल नाहीं. तत्कालीन विचारांची ही छटा आण्णांनीं रामराज्यांतील पात्रांच्या भाषणांत घातली आहे, हा कालविपर्यास होतो यांत शंका नाहीं. त्यांतल्या त्यांत एवढें बरें आहे कीं, ही भाषा ज्या पात्रांच्या तोंडीं आहे त्या पात्रांना ती साजेशी आहे.

आण्णांच्या ह्या कथाभागाची सुरुवात अगदीं नवीन आहे. सूत्रधार व नटी मुख्य कथाभागाशीं इतकीं निगडित झालेलीं क्वचितच दिसतील. नटीच्या अंगांत कलिसंचार झाल्यामुळें तिनें पुढें मंथरेची भूमिका करावी व तिच्या कृति हाणून पाडण्याकरितां, सूत्रधारानें दशरथ होण्याकरितां कंबर कसावी हा योगायोग कांहीं नवीनच होय. भारतीय नाटयशास्त्रांत सांगितलेल्या सर्वसंमत अशा प्रस्तावना करण्याच्या पांच प्रकारांपैकीं हा प्रकार कोणत्याहि एकांत पडत नाहीं. कारण सूत्रधाराचें काम म्हणजे प्रस्तावनेचें, असें संस्कृत नाटयाचार्यांनीं जणूं ठरवूनच टाकलें आहे. येथें प्रस्तावना तर आहेच, शिवाय नाटयवस्तूच्या परिपोषास लागणारी अत्यंत महत्त्वाची भूमिका घेण्याची सूत्रधार प्रतिज्ञा करितो. इतकेंच नव्हे तर पुढील नाटयवस्तु तो सूचितहि करितो. आतां, ह्या पहिल्या सूचनेप्रमाणें नाटयवस्तु परिणत होत नाहीं व मंथरेची खोड मोडण्याचें काम दशरथाचा अवतार घेऊन सुद्धां सूत्रधारास साधत नाहीं, हा भाग वेगळा; आणि म्हणूनच नाटक शोकान्ती झालें आहे. ह्या झगडयामध्यें स्त्रीजातीचा विजय झाला ही गोष्ट कबूल करणें भाग आहे. नटी

व मंथरा ही जोडी ह्या दृष्टीनें फारच उठावदार आहे. तीच सूत्रधाराची परिणत अवस्था असलेली दशरथाची भूमिका इतकीशी उठावदार नाहीं. कैकेयीपुढें ती फार फिकी पडते. मंथरा व तिच्या हातांतील बाहुली कैकेयी, ह्यांच्या भूमिकांच्या मानानें नाटकांत दुसरी एकहि चमकदार भूमिका नाहीं. अंक चार व पांचमध्यें रामचंद्राच्या भूमिकेनें ही उणीव कदाचित् भरून काढिली असती, हा भाग वेगळा. मग त्यांतहि मंथरा व कैकेयी ह्यांच्या जोडीला निराळ्या तऱ्हेनें ओजस्वी दिसणारी सीतेची भूमिकाहि मिळाली असती, हें विसरून चालावयाचें नाहीं.

सुमंत वगैरे दुसऱ्या भूमिकाहि ठाकठीक आहेत; त्यांच्या रेखाटण्यामध्यें कोठेंच कमतरता असलेली दिसत नाहीं. एका भूमिकेबद्दल मात्र जरा वाईट वाटतें. वसिष्ठाची भूमिका नाटकांत ज्या थाटांत घातली आहे त्याप्रमाणें खऱ्या वसिष्ठाचें वर्तन झालें असतें कीं नाहीं, याबद्दल जबरदस्त शंका आहे. पुराणांतरीं वर्णिलेले वसिष्ठ त्रिकालज्ञानी ब्रह्मर्षि होते. रामचंद्राच्या जन्माच्या वेळीं त्यांनीं जातक वर्तविलें होतें. त्या वेळीं रामचरित्रांत पुढें काय होणार होतें हेंहि त्यांनीं वर्तविलें होतें. तथापि त्या भविष्याचें अज्ञान दाखवून शिवाय रामाच्या राज्यारोहणासाठीं आतुर झालेल्या म्हाताऱ्या संसारिकाप्रमाणें, दैवाच्या हातावर तुरी देण्याची इच्छा करणारा वसिष्ठ, हा तो त्रिकालदर्शी ऋषीच काय ? अशी शंका येते. विश्वामित्राच्या छळानें न डगमगलेला, इंद्राच्या दरबारामध्यें ज्याच्यासाठीं उच्चासन राखून ठेवण्यांत येत असे असा, इक्ष्वाकुकुलाचा कुलगुरु, हरिश्चंद्र, शिबी वगैरे सारख्या राजांची कारकीर्द पाहिलेला व रामचंद्रास ब्रह्मज्ञान शिकविणारा वसिष्ठ, तो हा खास नव्हे. कारण तो वसिष्ठ इतका नेभळा नव्हता. वसिष्ठाची भूमिका एकाद्या संस्थानांतल्या, एकाद्या प्रेमळ, आदरणीय पण निस्तेज न्यायाधिशासारखी आहे. येथें वसिष्ठाच्या

ऐवजीं दुसरें कोणीहि असतें तरी हाच कार्यभाग झाला असता, अ..., शिवाय एका महापुरुषाचें नांव विनाकारण बद्दू झालें नसतें. रामावताराच्या अंगीकृत कार्याची जी गोष्ट सूत्रधारासारख्या अर्थात् बाहेरच्या माणसास माहीत असते व जी गोष्ट वसिष्ठांनीं रामजन्माचे-वेळीं सांगितलेली असते, तीच गोष्ट नाटकांतील पहिल्या तीन अंकांतील वसिष्ठ विसरून जातात. रा. खऱ्यांनीं चौथ्या व पाचव्या अंकांची जी जोड दिली आहे, त्यांत राम वनवासास गेल्यावर त्यांना परत आणण्याचा भरताचा उद्देश जाणून, वसिष्ठ अंतर्ज्ञानानें पाहून, राम परत कां येणार नाहींत याचें कारण भरतास कानगोष्टीच्या रूपानें सांगतात. तेव्हां चौथ्या व पांचव्या अंकांतील हा अंतर्ज्ञानी वसिष्ठ कोणीकडे व पहिल्या तीन अंकांतील वसिष्ठ कोणीकडे असें विरोधात्मक चित्र डोळ्यांपुढें उभें राहतें. ह्या एका भूमिकेंतील दोष सोडल्यास बाकीच्या भूमिका निर्दोष आहेत असें दिसतें. त्यांतल्या त्यांत किरकोळ भूमिका जास्त नैसर्गिक दिसतात. कौशिकी, गिरिजा व कैकेयीच्या दासी, वगैरे भूमिका ह्या बाबतींत पाहण्यासारख्या आहेत.

नाट्यवस्तूच्या सजावटीस लागणाऱ्या महत्त्वाच्या साधनांपैकीं, भूमिकांचा येथपर्यंत विचार झाल्यावर, आतां नाट्यवस्तूस लागणाऱ्या इतर आनुषंगिक गोष्टींपैकीं प्रसंगांच्या योजनेकडे पाहूं गेल्यास, रामराज्यवियोगांत अत्यंत हृदयस्पर्शी असे प्रसंग अगदीं कमी असले, तरी नेहमींच्या व्यवहारांतीलच पण जास्त परिणामकारक असे प्रसंग भरलेले आहेत. मंथरेच्या कारागृहाचा प्रवेश, नंतरचा कैकेयीमंथरेचा, दशरथ सिंहासन सोडतो तो प्रवेश आणि तिसऱ्या अंकांतील शेवटचा प्रवेश, हे सर्व प्रवेश अत्यंत गंभीर स्वरूपाचे आहेत. कैकेयी मंथरेस स्पर्श करण्यापूर्वी, मंथरा हिरकणी चावून खाऊं लागते त्या प्रसंगामध्यें व शेवटच्या कुंकूं पुसण्यांत येतें त्या प्रवेशामध्यें, प्रेक्षकांचें

चित्त आकर्षण करण्याची इतकी जबरदस्त शक्ति आहे कीं, तिसऱ्या अंकांतील या प्रवेशानंतर, चौथ्या व पांचव्या अंकांतील कथाभाग नीरस वाटून पुढील भाग कंटाळवाणा वाटतो. शिवाय नाटकाच्या घटनेंत, कथानकाची परिसीमा व प्रेक्षकांच्या कुतूहलाची परिसीमा, अशा दोन्ही परिसीमा* येथें एकत्रित आल्यामुळें या नाटकांत तिसऱ्या अंकांतील शेवट हा अत्यंत परिणामकारक झाला आहे.

नाटकाच्या घटनेंत ज्या एकता साधाव्या लागतात त्या स्थल, काल व कार्य ह्यांसंबंधींच्या एकता ह्या नाटकांत उत्तम रीतीनें साधल्या आहेत. सारे प्रसंग एकाच शहरांत, किंबहुना त्यांपैकीं बरेचसे एकाच राजवाड्यांतील आहेत. कालावधि सढळ मानानें मोजला तरी चोवीस तासांच्या पेक्षां जास्त नाहीं. सकाळीं रामचंद्रजी शंबुकास पकडून आणितात, तर दुसरे दिवशीं सकाळीं राज्यारोहणाच्या मुहूर्तावरच वनवासासाठीं ग्रामत्याग करितात. रामराज्यवियोग हा एकच विषय साऱ्या नाट्यवस्तूभर पसरलेला आहे. ह्याकडून दुसरीकडे लक्ष वळविण्याकरितां दुसरें उपकथानक नाहीं; विनोद नाहीं; चित्ताची एकतानता भंग करण्यासारखे दुसरे पाचकळ प्रवेश नाहींत व युद्धादि धामधुमीचे प्रवेशहि नाहींत. जनमनरंजनासाठीं योग्य असे कांहीं प्रसंग पाहावे तर तसला फक्त एकच दरबारचा प्रसंग; पण तोहि गंभीर व करुणरसप्रेरकच आहे. बस, त्यानंतर सर्वत्र शोकरसाचें साम्राज्य व त्यास रंग आणणारे असे करुणमिश्रित शृंगाराचे प्रसंग. निव्वळ शृंगाराचा असा, कृष्णरुक्मिणींच्या सारखा, एकहि प्रवेश नाहीं. ह्यावरून ह्या नाटकामध्यें एका विशिष्ट हेतूच्या विशदीकरणाशिवाय दुसरा हेतु दिसत नाहीं व म्हणून आण्णांच्या हातून ह्या नाटकाची रचना हेतुविशिष्ट झाली आहे, असें म्हणतात तें खरेंहि असावें.

* महाराष्ट्रीय नाटककार 'गडकरी' पृष्ठें २४, २५, २६.

नाटयरचनेच्या आनुषंगिक गोष्टींसंबंधीं येथवर चर्चा झाली. आतां नाटकाच्या दुसऱ्या महत्त्वाच्या अंगाकडे म्हणजे भाषा, अलंकार, संगीत वगैरे विषयांकडे वळूं. नाटकांतील पात्रें व प्रसंग ह्यांची योजना झाल्यावर मुख्य प्रश्न उभा राहतो तो भाषेचा. आण्णांची भाषा सहज-मनोहर, घरगुती व साधी असते; परंतु ह्या नाटकांतील भाषेकडे पाहतां, ह्यांत मार्दव दिसत नाहीं व लालित्याला नाटयवस्तूच्या गांभीर्यामुळें वाव मिळत नाहीं. मंथरा, शंबूक, कैकेयी ह्यांची भाषा त्यांच्या भूमिकांना साजेशी जोरदार, तडफेची आणि हृदयावर आघात करणारी असून संस्कृतप्रचुर आहे. उदाहरणार्थ, कैकेयीचें "हा, निर्बल्या, नपुंसका, षंढा, सार्वभौम राजा असून स्त्रीचे चरण धरतोस !" हें भाषण पाहावें. कैकेयीच्या तोंडीं "चांडाळा" असा स्त्रीजातिसुलभ शब्दप्रयोग असून "मी जीभ हसडून प्राण देईन" वगैरेसारखे शब्द-समुच्चय आहेत. हीच स्त्रीत्वसुलभ भाषणाची हातोटी मंथरेच्या भाषणांत नाहीं. पहिल्या अंकांतील मंथरेचें पहिलेंच भाषण पाहावें:— "अरे, जा तीन कवडीच्या शिपुरड्या ! मला तूं ओळखत नाहींस काय ?...........कैकयी महाराणी—तिचाहि कान धरण्याचा अधिकार जिला आहे ती मी मंथरा." शंबुकाचें भाषणहि इतकेंच जोरदार आहे. दुसऱ्या अंकांतील शंबुकाचा पाहिलाच प्रवेश पाहावा—"आग लागो या ब्राह्मणांच्या जात्याभिमानाला. त्यांना वाटते कीं, सर्वांवर वर्चस्व आपलें असावें. असा हा आपमतलबी स्वभाव हरामखोरपणा नव्हे काय ?" बाकीच्या सर्व पात्रांची भाषा त्यांच्या भूमिकांना साजेशी आहे. भाषेंत मार्दव व लालित्य नसलें तरी एक प्रकारें प्रौढपणा आलेला दिसतो. कल्पना सुटसुटीतपणें व साध्या उपमादि अलंकारांमध्यें मांडलेल्या आहेत. त्यांमध्यें कवीची प्रतिभा विशेष नसली तरी प्रसाद भरपूर आहे. वाक्यरचनेची आणि पद्यभागाची सहजता मनो-

रम आहे. संगीताकडे पाहिलें तर जुन्या तऱ्हेचें संगीत योग्य वेळीं व योग्य पात्रांच्या तोंडींच घातलें गेलें आहे. पदांच्या चाली व स्वर पिढ्यान्‌पिढ्या आपल्या रोमरंध्रीं भिनून गेलेल्या असल्यानें त्यांच्या श्रवणानें आपलीं हृदयेंहि उचंबळून येतात. पदें वैचीत्र असून, भरणा इतर नाटकांच्या सारखा नाहीं. पदांतील नादमाधुर्यामुळें अर्थाची हत्या होत नाहीं, कारण त्यांमध्यें कविकल्पनेला फारसा वाव दिला गेलेला नसून, नाट्यवस्तूच्या विशदीकरणाकडेच साधारणतः त्याचा उपयोग केला गेलेला आहे. प्रसंगोपात "रामासि अनुकूल असतील त्यांचे" हें पद निरनिराळ्या चार प्रसंगीं म्हणण्यांत आलें आहे.

ह्या नाटकांत विनोदाला वावच नाहीं. कारण प्रधानरस शोकरस आहे आणि शोकरसप्रधान नाटकांमध्येंहि विनोद असलाच पाहिजे, अशा तऱ्हेची जनरुचि त्या वेळीं आण्णांना भोंवली नाहीं, हें त्यांचें भाग्यच म्हणावयाचें. ह्याच कारणामुळें एकाहि विनोदाच्या कोटीशिवाय नाटक पार पडलें आहे. थोडासा विनोद झालाच तर शंबूक स्त्रीवेषानें रक्षकांची नजर चुकवून मंथरेस सोडवितो त्या वेळींच होण्याचा संभव.

ह्याप्रमाणें, रामराज्यवियोग ह्या आण्णांच्या नाटकाचा विचार झाला. आतां अपूर्ण नाटक पूर्ण करण्याच्या बाबतीसंबंधानें, रामराज्यवियोगास ज्यांनीं ज्यांनीं चवथ्या व पांचव्या अंकांची जोड दिली, त्यांच्या कृतीनें मूळ नाटकास कितपत उठाव मिळतो, हें पाहावयाचें आहे. एका कवीचें अपूर्ण नाटक दुसऱ्यानें पूर्ण करावें कीं नाहीं, हा एक महत्त्वाचा प्रश्न आहे. कारण पहिल्या कवीच्या कल्पना, त्या नाट्यवस्तूसंबंधीं त्याच्या मनाची उत्कटता, आपल्या भूमिकांच्या रंगावटीसंबंधाच्या त्याच्या योजना व त्यांच्या स्वभावपरिपोषांतील त्याच्या खांचाखोंचा ह्या दुसऱ्यास समजणें शक्य नाहीं. म्हणून एकाचें अपूर्ण नाटक दुसऱ्यानें पूर्ण करणें केव्हांहि चांगलें नव्हे. कारण त्यापासून मूळ

कवीच्या कीर्तीस विशेष कमीपणा येण्याचा संभव नसला, तरी त्याच्या मूळ कल्पना मात्र भलत्याच स्वरूपांत जनतेपुढें येण्याचा संभव असतो, हें कोणीहि कबूल करील. या दुसऱ्या कवीस जर मूळ कवीच्या कल्पना पूर्णत्वानें माहीत असल्या तर मात्र भाग वेगळा. बाणाच्या कादंबरीचा उत्तरार्ध त्याच्या मुलाच्या हातचा आहे म्हणतात, परंतु पहिल्या व दुसऱ्या भागांतील फरक सांगितल्याशिवाय कोणाच्या फारसा लक्षांत येत नाहीं. मूळचा कवि जर प्रतिभावान् व श्रेष्ठ दर्जाचा असला तर त्याच्या कल्पनांचें व भाषेचें अनुकरण करणें सुतराम् अशक्य असतें. कै. गडकरी ह्यांच्या अपूर्ण नाटकांसंबंधीं लिहितांना तीं पुरीं न केलेलींच बरीं, असें आम्ही म्हटलें होतें तेंहि याकरितांच. आण्णा किर्लोस्कर प्रतिभावान् नाटककार असले, तरी रामराज्यवियोग हें कविश्रेष्ठांच्या इतर कृतींच्या तोडीस बसणारें नसल्यानें, तें पूर्ण केलें गेलें असलें तरी फारसें बिघडण्यासारखें नाहीं. त्यांची भाषा इतकी अनुकरणातीत नाहीं व नाटक पुढें कसें करावयाचें याविषयीं त्यांच्या सूचनाहि कोठें आल्या नाहींत. फक्त नांवावरून त्यांच्या कल्पनेची जी कांहीं अटकळ होईल तेवढीच. त्यामुळें, पूर्ण करणाऱ्या कवींना एकपरी प्रांत मोकळा झाला आहे. त्यांतहि रा. देव व कोल्हटकर ह्यांनीं आपल्या अंकांची कक्षा रामवनवासगमनापर्यंतच ठेविली आहे; परंतु ती लांबवून रा. खरे यांनीं भरतभेटीपर्यंतचा कथाभाग त्यांत गोंविला आहे. पहिल्या दोन्हींमध्यें, कथाभाग एकाच जागीं रेंगाळल्यासारखा भासतो तर दुसऱ्यांत तो उड्या मारीत चालल्याचा भास होतो. भरत गुहकास भेटतो व लागलाच रामाश्रम दिसूं लागतो, असा प्रकार पहिल्या दोन्हींत नाहीं. त्यांतल्या त्यांत रा. कोल्हटकरांचे चार व पांच हे अंक मुळाशीं बरेच धरून असावेत असें वाटतें व कंटाळा वाटला तरी तो रा. देव यांच्या कृतीच्या मानानें बराच कमी आहे.

प्रत्यक्ष आण्णांनीं जरी हे पुढील दोन अंक लिहिले असते तरी ही आपत्ति त्यांना टाळतां आली असती कीं नाहीं याबद्दल शंकाच आहे. नाटक पूर्ण करितांना रा. कोल्हटकरांनीं भासाच्या प्रतिमा नाटकाचा उपयोग करून घेतला असावा असें वाटतें. रा. खरे यांचे चार व पांच हे अंक रंगभूमीवर होतात व ते बहुजनसमाजास मान्य झाले असून भरताच्या भूमिकेमुळें, ते फारच प्रिय झाले आहेत. परंतु आण्णांच्या मूळ कल्पनेला मात्र ते जुळते झाले आहेत असें म्हणवत नाहीं. तेव्हां त्या दृष्टीनें रा. कोल्हटकरच आण्णांच्या कल्पनांचें बऱ्याच प्रमाणांत आकलन करूं शकले, असें म्हणणें क्रम प्राप्त होतें.

शेवटीं, आण्णांच्या हातचा चौथ्या अंकाच्या प्रारंभींचा प्रवेश पुढील अपूर्णत्वाची थोडीशी कल्पना येण्यासाठीं देऊन हें प्रकरण पुरें करूं.

अंक ४ था—संगीत रामराज्यवियोग

(तदनंतर आसनस्थ सीतेसह राम प्रवेश करितो)

राम——प्रिये, कांहीं कारण नसतां स्त्रियांना असा हा राग येतो तरी कसा? मला वाटतं तुजसारख्या सद्गुणी स्त्रियांचा स्वभाव जरी सहवासानं पतीसारखा झाला, तरी केव्हां केव्हां तो आपल्या जातीवर गेलाच पाहिजे. पहा—

पद (शशिकुल भूषण सदया)

अपराधविण पतिला ॥ छळितां आनंदाला ॥
मानुनि निष्कारण कोपाला ॥ वाढविती नारी ॥ १ ॥
ममता प्राणापरती ॥ करि जरि कांतेवरती ॥
बळेंच होऊन निष्ठुर चित्तीं । पीडिति निज पतिला ॥२॥
रमवाया जाया तो ॥ तितुका यत्नाचि करितो ॥
तितुका त्यांचा कोप पेटतो ॥ स्वभाव हा स्त्रीचा ॥३॥

पण जानकी, तुझी गणना तर या स्त्रियांत होत नसून आज असं काय करतेस बरं !

सीता—झालं, असं आमच्या स्त्रीजातीवर दूषण देऊन टाकलं म्हणजे जरी मला खरा राग आला असला तरी तो मी मनांतल्या मनांत गिळून मुकाट्यानं बसावं वाटतं ? काय त्या खोडकर बायकाच, आणि पुरुष मात्र धुतलेल्या तांदुळासारखे अगदीं निर्मळ मनाचे असतात ना?

राम—(किंचित् हंसून) मग पुरुषाचे असे कोणते दुर्गुण असतात ते बाहेर काढण्याला तुला कुणी नको म्हटलं आहे?

सीता—कांहीं नको बाई, उगीच थोडीशी रागावून बसलें तर इतकीं वर्मं काढलीं, नी तसं कांहीं बोललें तर काय परिणाम होईल तें कांहीं कळत नाहीं.

राम—पण प्रिये, थोडासा तरी राग तुला कशाचा आला बरं?

सीता—अहाहा ! निजलेल्या माणसाला जागं करितां येईल पण बळंच झोपेचं सोंग घेणाऱ्याला काय करावं बाई ? साऱ्या जन्मांत ठाऊक नव्हता असा प्रसंग काल रात्रीं मजवर आपण आणलात. त्या वेळीं मला काय झालं तें कांहीं सांगतां येत नाहीं.

पद (" सखये अनुसूये " या चालीवर)

वेळा येण्याची जैं टळली ॥ मति माझी घाबरली ॥
निद्रा कैसी ती नच आली ॥ तनु व्याकुळ झाली ॥
कर्णीं चाऊल ये जरि कसली ॥ स्वारी ये वाटे आपुली ॥
वर्षा परि रात्र किती झाली ॥ अति कष्टें घालविली ॥ १ ॥

राम—(तिला कुरवाळून) सखे, आतां लक्षांत आलं. खरोखर तुझ्या कोमल अंतःकरणाला काल मी दुःख देण्याला कारण झालों खरा. पण काय करावं ! अगदीं निरुपायामुळं तसं करणं मला भाग पडलं.....

(हा प्रवेश येथेंच अर्धा राहिला.)

विभाग पांचवा



जीवनकार्य





नाट्यदेवीच्या अंगावर, रुमझुमणारा बहुमोल संगीत साज घालून ज्याप्रमाणें आण्णासाहेबांनीं आपली कीर्ति दिगंत केली आहे, तसेंच प्रख्यात नट म्हणून लौकिक मिळवून, शिवाय मराठी भाषेंतील उत्तम नाटकांपैकीं तीन नाटकांचे कर्ते म्हणून रंगभूमीच्या इतिहासांत त्यांनीं अढळ स्थान मिळविलें आहे. यशस्वी नट व नाटककार अशी एकभूत व्यक्ति विरळाच उत्पन्न होते. शेक्स्पिअर जगदेक नाटककार झाला व नटहि चांगला होता, परंतु त्याच्या नाट्यकर्तृत्वापुढें अभिनयाच्या क्षेत्रांतील त्याची कृति कांहींच नव्हे. किर्लोस्करांची व शेक्स्पियरची तुलना करणें शक्य नसलें तरी किर्लोस्करांची कामगिरी कांहीं कमी नव्हती. आण्णा आपल्या भूमिका अभिनयाच्या बळावर प्रेक्षकांच्या मनांत चांगल्या तऱ्हेनें भरवीत असत. संगीतांत शुद्ध वळणाचा अभिनय कसा करावा याचा पाठ त्यांनींच घालून दिला म्हटलें तरी चालेल. शाकुंतलांत वैखानस, शार्ङ्गरव व कण्व, सौभद्रांत बलराम व रामराज्यांत दशरथ अशा भूमिका ते करीत असत

व त्या सुद्धां अशा प्रकारें कीं, गौण भूमिका असूनहि विशिष्टा-भिनयाच्या उठावानें, प्रेक्षकांच्या मनांत त्यांचें महत्त्व चटकन् भरत असे. हलकी भूमिका घेऊन तिच्यांतच आपलें कौशल्य दाखविण्यांत ते भूषण मानीत असत. नाटकांतील भूमिका योग्य व अनुरूप नटांना वांटून देण्यांत चालकांचें खरें कौशल्य आहे. किर्लोस्कर मालक होते, आणि त्यांनी गुणग्राहीपणा दाखवून योग्य व अनुरूप नटांना मुख्य भूमिका दिल्या होत्या व स्वतःकडे गौण भूमिकाच घेतल्या होत्या. गौण भूमिका करणें यांत कोणत्याहि प्रकारें कमीपणा आहे असें त्यांना वाटत नव्हतें. नटाचें महत्त्व, तो कोणती भूमिका करतो ह्यावर नसून, तो ती कशी करतो यावर तें अवलंबून असतें. ह्या रीतीनें नट व नाटककार अशा दोन्ही दृष्टींनीं आण्णांनीं यश मिळविलें आहे.

आण्णांच्या कामगिरीची पूर्ण कल्पना येण्यासाठीं तत्कालीन परि-स्थितीचें ज्ञान करून घेणें अगत्याचें आहे. आजच्या दृष्टिकोनानें त्यांच्याकडे पाहिल्यास त्यांची खरी योग्यता समजून येणार नाहीं. त्यांच्या नंतर आजपर्यंतच्या चाळीस पन्नास वर्षांच्या काळांत उच्च दर्जाचे असे अनेक नाटककार झाले आहेत. देवलांची अव्याज मनोहरता, श्री. कोल्हटकरांची मार्मिक नवीनता, खाडिलकरांची ठसठसीत चतुरता व गडकऱ्यांची मोहक अगाधता, आज महा-राष्ट्राच्या परिचयाची झाली आहे. या सर्वांशीं तुलनेमध्यें आण्णासाहेब हार जाण्यासारखे तर नाहींतच; शिवाय त्यांची योग्यता तत्कालीन परिस्थितीच्या आकलनानेंच जास्त चमकदारपणें उठून दिसते.

आण्णा एका नवीन सांप्रदायाचे जनक होते. रंगभूमि सुधारण्याचीं चिन्हें त्यांच्या पूर्वीपासूनच दिसूं लागलीं होतीं, तरी त्या सुधारणेस आण्णांचें फारच मोठें सहाय्य मिळालें. संगीताचा नवीन उपक्रम मराठी नाट्यकलेच्या इतिहासांत अगदीं अपूर्व होता, म्हणून ह्याची

खरी कल्पना येण्याकरितां जरा निराळ्या दृष्टीनें रंगभूमीच्या इतिहासाचें पर्यालोचन करूं.

मराठी नाट्यकलेचा साधारण इतिहास वर दिला आहेच. पूर्वीचीं रामरावणांचीं नाटकें जाऊन नवीं संगीत नाटकें रंगभूमीवर आलीं, तोंपर्यंतचा मध्यंतरींचा काळ स्थित्यंतराचा होता. पूर्वीचीं नाटकें निराळ्या पद्धतीनें विकास पावूं लागलीं होतीं. सूत्रधाराचें प्रस्थ आस्ते आस्ते कमी होत जाऊन, आपापला परिचय करून देण्याचें कार्य भूमिकांकडेच येऊं लागलें होतें. गाणारा एखादाच मनुष्य पूर्वीच्या नाटकास पुरा होत असे; परंतु आतां संगीताची माधुरी लोकांस समजूं लागून निरनिराळ्या लोकांचीं गाणीं ऐकण्याची आवड लोकांमध्यें वृद्धिंगत होत होती. शिवाय रंगभूमीच्या घटनेंत देखील विशेष ठळक असा फरक होऊं लागला होता. पूर्वी कोणत्याहि देवळांत अगर वाड्याच्या पटांगणांत स्टेज मांडून नाटकें करण्यांत येत असत. आतां त्याऐवजीं रंगभूमीकरितां एकाद्या कायम जागेची आवश्यकता भासूं लागली होती. पूर्वीच्या टेंभेमशालींच्या जागीं मोठ्या आरगिणी दिसूं लागल्या होत्या. त्यांच्या उजेडांत व काम करणाऱ्या मंडळीच्या पोषाखांतहि साजेसें परिवर्तन होत होतें. किर्लोस्करांनीं नवी कंपनी काढण्यापूर्वी महाराष्ट्रांत इचलकरंजीकर, कोल्हापूरकर वगैरे मंडळ्या सजविलेल्या स्टेजवर नाटकें करीत असत. नाटकमंडळ्यांचीं नाटकें पूर्वी खेडेगांवीं सुद्धां होत असत. पडदे वाढले, देखाव्यांचें सामान वाढलें, कपडे बदलले व वाढले; एकूण नाटक मंडळीजवळचें आवश्यक सामान जसजसें वाढूं लागलें तसतसें मंडळीस खेडेगांवीं जाणें गैरसोयीचें होऊं लागलें. त्यामुळें पुणेंमुंबईसारख्या शहरांच्या ठिकाणीं कोणत्या ना कोणत्या तरी मंडळीचा तळ असे. यामुळें खेडेगांवच्या लोकांपासून मंडळीला व मंडळीचा खेडेगांवच्या लोकांना

जो फायदा होत असे तो तर बंदच झालाच. पण इकडे नेहमीं एकाच प्रकारचीं नाटकें पाहून शहरवासियांचेंहि समाधान होईनासें झालें. नवीन तऱ्हेची रंगभूमीची सजावट, नवीन पडदे, नवीन पोषाक, नव्या कल्पना अशा सर्व नवीन प्रकारांच्या सहाय्याशिवाय पुण्यामुंबई-सारख्या शहरी नाटक मंडळ्यांचें अस्तित्वहि मान्य होण्यासारखें नव्हतें. अशा शहरींच तवर्टी फारशी व गुजराथी वगैरे तऱ्हांचीं नाटकें पाहण्याची सोय असे. तेव्हां प्रेक्षकांच्या आवडीनिवडी ठरविण्यास ह्या गोष्टींचेंहि सहाय्य मिळालें. याच संधीस आपल्या रंगभूमीचें वैगुण्य व प्रेक्षकांची नाविन्याविषयीं वाढती जिज्ञासा लक्षांत घेऊन, इंग्लिश ऑपेरा नाटकांच्या धर्तीवर आपल्या मराठींतहि किर्लोस्करांनीं संगीत नाटकें लिहिलीं. असल्या परिस्थितींतून त्यांनीं हा असा अपूर्व मार्ग काढला व तोच आजच्या मराठी नाटयकलेचा पाया होय, असें म्हटल्यास युक्त होईल; आणि म्हणूनच किर्लोस्करांनीं चिरकाल टिकणारी अशी कामगिरी बजावली असें म्हणावें लागतें.

आज उपलब्ध असणाऱ्या सर्व साहित्याच्या कसोटीनें किर्लोस्क-रांच्या नाटकांचें परिशीलन करावयाचें झालें तर तें एकपरी अयुक्त होणार आहे. कारण नाटककारांस नाटक लिहितांना ज्या अनेक गोष्टांचें सहाय्य आज मिळूं शकतें, त्या त्यांच्या वेळीं उपलब्ध नव्हत्या. नाटयविषयक मराठी वाङ्मय त्या वेळीं जवळजवळ शून्यांतच अवतीर्ण झालें होतें. पाश्चात्यांच्या नाटयकलेची माहितीहि अत्यंत दुर्मिळ होती. कोल्हटकर, खाडिलकर, केळकर ह्यांचा अशा नाटयवाङ्मयाचा परिचय कांहीं थोडाथोडका नाहीं. कै. गडकरी यांचा पाश्चात्य नाट्यवाङ्मयाचा व्यासंग तर सर्वश्रुतच आहे. किर्लोस्करांना इंग्रजी फार थोडें येत असे. त्यांचा सारा भार संस्कृता-वर आणि त्यांच्या पुढें असलेल्या मराठी नाटयकृतींवर. असें असूनहि

त्यांच्या नाटकांची सहजमधुरता, आजकालच्या समृद्ध नाटयवाङ्मयाच्या जोरावर रचल्या गेलेल्या, शास्त्रशुद्ध नाटकांपैकीं सुद्धां फारच थोडयांत सांपडते, हें कोणीहि कबूल करील. नाट्यवाङ्मय व रंगभूमि हीं बाल्यावस्थेंत असतांनाच चांगल्या नाटकांची निपज होते कीं काय कोणास माहीत !

त्यांचा संस्कृताशीं दाट परिचय व मराठी नाटयकलेची त्यांची पूर्ण ओळख, ह्यांनीं आणखी एका गोष्टीमध्यें महत्त्वाचा परिणाम केला आहे. त्यांच्या नाटकांचें एकंदर स्वरूप शास्त्रीय व जुनें वाटतें. त्यांवर संस्कृत नाटयरचनेची अतिशय छाप पडलेली दिसते. त्यांचें प्रत्येक नाटक सूत्रधार व नटी यांच्या प्रवेशानें सुरू होतें. सूत्रधाराच्या प्रवेशांत पुढील नाटयवस्तु सूचित केली जाते. रचना पूर्वीच्या पद्धतीची आहे. नाटक शक्य तितकें सुखप्रधान करावें हा संस्कृत नाटयशास्त्रांतला नियम त्यांनीं पाळलेला दिसतो. नाटकांत अमानुष व अतिमानुष घटकांच्या योगानें अद्‌भुत रसांची योजना करण्यांत आली आहे. परंतु इतकें असूनहि त्यांचीं नाटकें नवीन आहेत. रावणवध, लंकादहन, बाणासूर वगैरेसारखीं जुन्या पिढींतील वाटत नाहींत. याचें कारण त्यांतील मोहकता. ही मोहकता त्यांच्या सर्वच कृतींतून दिसते, परंतु त्यांतल्या त्यांत त्यांच्या सौभद्रांत तर ती फारच मनोवेधक आहे. शाकुंतल भाषांतरित असल्यानें त्या मोहकतेचें सर्व श्रेय संस्कृत कविश्रेष्ठाकडे जातें. रामराज्यवियोग अपूर्ण राहिल्यानें त्याच्या विषयीं पक्का कयास होत नाहीं. तरी पण एका सौभद्रावरूनहि ही अटकळ चांगली करितां येते. सौभद्राचा कथाभाग पौराणिक आहे. त्यांत एका राक्षसाच्या भूमिकेची योजना झाली आहे. त्यांत हिंदमात्राच्या एका अत्यंत आवडत्या पूज्य भूमिकेची—श्रीकृष्णाची—फार मोहक खुलावट आहे. परंतु त्यांतील कथाभाग व त्यांतील रचना इतकी अर्वाचीन

आहे कीं, अर्जुन, सुभद्रा, कृष्ण, हीं नांवें जर बदललीं व आजकालचीं धनंजय, प्रमिला, केशव, अशीं साधीं नांवें देऊन, त्यांना आजच्या समाजांतील सुशिक्षित वर्गाचा पोषक दिला, तर आजकालच्या सामाजिक अगर काल्पनिक सुखप्रधान नाटयवस्तूंमध्यें व सौभद्रांत बिलकूल अंतर वाटणार नाहीं. अर्जुनाचा विलाप, श्रीकृष्णाची युक्ति, कृष्णरुक्मिणींचा प्रवेश व शेवटचा अर्जुनसुभद्रेचा प्रवेश, हे प्रवेश कशाहि पोषाकांत नाटयवस्तूची मोहकता वृद्धिंगत करतील. पौराणिक कथाभाग देवदानवांच्या भावनेनें व कृतींनीं रंगलेला आहे, त्यायोगानें आपणांमध्यें एक तऱ्हेचा भाविकपणा व त्यामुळें वाटणाऱ्या आदरयुक्त वचकानें एक प्रकारचा दूरीभाव जागृत होतो. परंतु आण्णांच्या कृतीनें, अतिमानुष पात्रें कायम असूनहि, त्यांना आपल्याच ऐहिक स्थंडलीवर उभीं केल्यानें व त्यांवर मानुषतेचें आवरण घातल्यानें, त्या भूमिका आपल्यांतीलच आहेत, त्या आपल्याच समाजांतून घेतल्या गेल्या आहेत अशी आपलेपणाची भावना मनांत उत्पन्न होते. गोष्टीचें नाविन्य कथाभागाकडे गेलें तरी त्याची योजना आण्णांनीं इतक्या उत्तम प्रकारें केली आहे कीं, या नव्या दृष्टीनें मूळ कथाभागाकडे पाहण्याची आज आपली प्रवृत्ति झाली आहे. यांतच आण्णांच्या कीर्तीचें बरेंचसें मूळ आहे. एका दृष्टीनें आण्णा हे पूर्वीची नाटयरचना व आधुनिक नाटयरचना ह्यांना सांधणाऱ्या दुव्याप्रमाणें आहेत. त्यांच्यांत पूर्वपद्धतीचें परिणत स्वरूप दिसतें तर नवीन पद्धतीचेंहि बीज दिसतें. पहिल्या पिढीनें त्यांचीं नाटकें पाहिलीं, तेव्हां त्यांचें स्वरूप त्या लोकांना अगदीं पूर्णतेचें भासलें. त्या नाटकांत पूर्वकालीन सर्व तऱ्हा व सर्व कल्पना असून शिवाय संगीताचीहि भर होती; त्यामुळें नाटयकलेच्या वैभवाचा आतां कळस झाला असें त्यांना वाटल्यासत्यांत वावगें काय झालें ? ‘ आण्णांचीं नाटकें म्हणजे

अद्वितीय ' असें जुन्या पिढींतील लोक आजहि म्हणत असतां आपण ऐकतों, तर इकडे नव्या पिढींतील नवयुवक आण्णांची चांगल्या नाटककारांतच गणना करितात. पण हल्लींच्या विचारक्रांतिकारक व हेतुविशिष्ट नाटककारांच्या (शॉ व इबसेन वगैरे) नाटयकृतींशीं आण्णांच्या कृतींची तुलना करूं लागल्यास, हल्लींच्या काळची क्रांति जरी त्यांत कोठें दिसली नाहीं, तरी त्या काळच्या, म्हणजे अजमासें पन्नास वर्षांपूर्वीच्या समाजांत, या नवीन नाटकांमुळें जी विचारक्रांति झाली, ती आधुनिक मराठी नाटकांच्या कल्पनेला बीजभूतच झाली यांत संशय नाहीं. आण्णांची योग्यता ठरविण्यास त्या काळची समाजाची व नाटकांची परिस्थिति लक्षांत घेणें भाग आहे. आजच्या कल्पनांवरून त्यांची योग्यता अजमावू पाहणें अत्यंत अयोग्य होय. कारण विचारक्रांति करणाऱ्या इबसेन, शॉ वगैरे नाटककारांचीं नांवेंहि त्या वेळीं मराठी जनतेस माहीत नव्हतीं. आंग्लविद्याविभूषित विद्वानांसहि तीं माहीत होतीं कीं नाहीं याचीच शंका, मग फक्त जुजबी इंग्रजी शिक्षण झालेल्या आण्णांना तीं कशीं माहीत असावीं ? आण्णाच्या पुढें असलेल्या नाटयकलेच्या अंगीं त्या वेळीं जी कमतरता दिसत होती, ती कशी घालवावी हा एकच विचार त्यांच्या पुढें होता. संगीताच्या नव्या योजनेनें त्यांनीं ती कमतरता दूर केली व नाटयसुंदरीस नवीन व अनभ्यस्त प्रांतांतहि मोठेपणानें मिरविण्यायोग्य बनविलें. ही त्यांची पहिली कामगिरी होय. आजपर्यंत रानावनांत हिंडणारी सुंदरी संगीताच्या नादाबरोबर सभ्य व नागर बनून राजांच्या बागांतून हिंडण्यायोग्य झाली. ही कामगिरी कांहीं लहानसान नव्हे. कोल्हटकर, खाडिलकर, गडकरी यांनीं जें यश संपादन केलें त्याचे मूळाधार आण्णासाहेबच होत. आण्णांनींच घालून दिलेल्या पायावर ह्यांनीं भव्य व टोलेजंग इमारती उभारल्या आणि अद्वितीय यश

संपादन केलें. म्हणून या इमारती पाहतांना यांच्या खंबीर पायाचा विचार बाजूस कसा सारतां येईल ? त्यांच्या भव्यतेचें व सुंदरतेचें बरेंच श्रेय त्या मजबूत पायासच द्यावें लागेल. आण्णांची कामगिरी आधुनिक नाटयमंदिराचा पाया भरण्यामध्येंच खर्च झाली असल्यामुळें आज ती कोणाच्या नजरेंत भरत नाहीं एवढेंच.

आण्णांची योजकता मात्र आजकालहि लक्षांत भरण्यासारखी आहे. त्यांनीं संगीतपद्धति सुरू केली, तरी या संगीताच्या भरांत पात्रापात्रतेचा विचार मात्र सुटला नाहीं.

त्यांचीं पदें प्रसंगानुरूप व भूमिकांना योग्य अशीं झालीं आहेत. ह्यांत जशी आण्णांची योजकता दिसून येते तशी नाटयवस्तूच्या निवडीमध्यें त्यांची कल्पकता दिसून येते. चित्ताकर्षक कथाभाग निवडून त्याची मांडणी चातुर्यानें कशी करावयाची हें त्यांना चांगलें अवगत होतें. आधारास घेतलेला सौभद्रांतील मूळ कथाभाग सोडून दिला तरी त्यांत सुद्धां आण्णांची मार्मिक योजकता पाहावयास सांपडते. अर्जुनाचा शेला व सुभद्रेची रत्नमाला ह्यांच्या अदलाबदलीची कल्पना पहा. अर्जुनाच्या वेषाचा परिस्फोट कसा बहारीनें केला आहे. शिवाय, कृष्णरुक्मिणींचा व अर्जुनरुक्मिणींचा प्रवेश तर आण्णांच्या चित्ताकर्षक योजकतेचें पूर्ण प्रमाण देतात. रामराज्यवियोगांत कलीचा संचार झाला असतां नटीचें मंथरा होणें व शंबूक आणि मंथरा ह्यांचा प्रवेश, शिवाय सर्व नाटकाचें संघटित स्वरूप, या सर्व गोष्टी म्हणजे आण्णांचें चातुर्य व त्यांची कल्पकता यांचा पुरावाच होय. नाटयवस्तु व आधारभूत पौराणिक कथाभाग यांची विशेषशी हानी होऊं न देतां,

ाटयवस्तूचें चित्ताकर्षकत्व वाढविण्यास योग्य तो मालमसाला कथानकांत घालणें, या बाबतींत त्यांनीं जुना परिपाठ सोडून नवी रंपरा सुरू केली.

आण्णा उत्तम नाटककार असले तरी त्यांच्या पिढींत जी त्यांचीं कीर्ति झाली ती ते प्रख्यात नट म्हणूनच झाली. आण्णा ज्या भूमिका करीत त्या गौण असल्या तरी इतक्या उत्तम करीत असत कीं, त्या मरणांतून जाणें शक्य नसे. जुन्या पिढीला आण्णासाहेबांची जी आठवण आहे ती त्यांच्या भव्य शरीरयष्टीची, त्यांच्या दणकट आवा-ाची व त्यांच्या अभिनव अभिनयाची. याशिवाय एका नव्या लोकप्रिय कंपनीचे मालक म्हणूनहि त्यांची ख्याति झाली. तत्कालीन समाजानें यांच्या नटविद्येच्या व आवाजाच्या जोरावरच त्यांची किंमत केली. या वेळीं व त्यानंतर पुष्कळ वर्षेपर्यंत, त्यांच्या नाटकांकडे अपूर्वतेच्या ष्टीनें पाहाण्याकडे कोणाचेंहि लक्ष वेधलें नाहीं. यापुढें, नाटयकलेचा तिहास पाहतांना व नाटयवाङ्मयाचें परिशीलन करितांना, त्यांच्या ाटकांकडे लक्ष वेधलें गेलें व तेथेंच तें आतांपर्यंत खिळून राहिलें आहे. कार्लाईलचें तत्त्व " जें उत्तम पुस्तक असेल तें टिकेल " हें थें उत्तम लागू पडलेलें प्रत्यंतरास आलें आहे.

आण्णांच्या मोठेपणाविषयीं विचार करूं लागलों तर प्रथम त्यांच्या गीताकडे दृष्टि वळते. त्यांच्या नाटकांतील पदांच्या चालींकडे पाहिलें र त्यांची विविधता फारच मनोरम असलेली दिसते. त्यांमध्यें आपलीं ुनी दिंडी, साकी, घनाक्षरी वगैरे वृत्तें आहेत, तर आधुनिक प्रसिद्ध हिंदी चाली असून रागदारीहि बहारीची आहे. आजकालच्या सारख्या

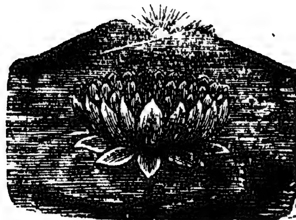
अपूर्व नव्या नव्या चाली नसल्या तरी प्रकारांची विविधता आल्हाद दायक आहे. आण्णांना मराठी व कानडी दोन्ही भाषांची चांगल माहिती होती. आपल्या नाटकांतून बऱ्याच कर्नाटकी चाली त्यांनं उपयोगांत आणिल्या आहेत. विशेषत: सौभद्रांत त्यांचा बराच उपयोग केलेला दिसतो. 'नच सुंदरि,' 'पांडुनृपति,' 'होतों द्वारका भुवनीं,' वगैरे सर्वमान्य पदें कर्नाटकी चालींवरच आहेत. गाण्याच्य दृष्टीनें प्रत्यहि नव्या चाली ऐकण्यास चटावलेल्या आपल्या कानांना सौभद्रादि नाटकांतील पदें अगदीं जुन्या चालीचीं वाटतात; परंतु राग दारींचीं पदें म्हणणारे चांगले नट असले तर हेच प्रयोग गाण्याच्य दृष्टीनें सुद्धां फारच यशस्वी होतात, हें कै. केशवराव भोंसले व श्री बालगंधर्व यांनीं मिळून केलेल्या सौभद्राच्या प्रयोगाच्या वेळीं सर्वांन माहीत झालेंच आहे. रामराज्यवियोगांतहि वेचक जागीं, वेचव पात्रांना, योग्य पदांची योजना करण्यांत आली आहे.

रामराज्यवियोगाच्या कल्पनेच्या उद्भवापासूनच जणूं, त्यांच्याव ग्रहांची वक्र दृष्टि झालेली दिसते. नाटक अपूर्ण राहिलें, कर्त्याच लोप झाला व पैसाहि त्या मानानें थोडाच मिळाला. पुढें अपूर्ण भाग पूर्ण झाला तरी लोकप्रियता बेताचीच राहिली व त्यामुळें त्यांतील संगीत लोकांच्या मनांवर इतकेंसें बिंबलें नाहीं. आण्णांची कीर्ति त्यांच्या पहिल्या दोन नाटकांवरच निर्भर आहे. पहिल्याच नाटकां इतकी खळबळ करून सोडली कीं, अनेकवार नाट्यप्रयोग पाहून देखील लोकांचें समाधान झालें नाहीं. तीच स्थिति सौभद्राची. पुढें गाणाऱ्या नटांच्या अभावीं शाकुंतल अलीकडे बंद पडलें असलें, तरं

सौभद्राची लोकप्रियता अद्याप कायमच आहे. इतकीं वर्षें लोकादरास पात्र झालेल्या या नाटकाची लोकप्रियता यापुढेंहि कायम टिकेल, असें म्हटल्यास वावगें होणार नाहीं. संगीताच्या नव्या उपक्रमानें आण्णांनीं केलेली क्रांति, हें नाटक, महाराष्ट्रापुढें सदैव ठेवीलच; परंतु त्यांच्या कीर्तिरूप मंदिराची खरी भव्यता नजरेस येण्यास ते ज्या परिस्थितींत निर्माण झाले, त्या परिस्थितीची यथातथ्य कल्पना नेहमीं डोळ्यांपुढें ठेविली पाहिजे. म्हणजे मग त्यांनीं गायनकलेच्या उन्नतीस व नाट्यकलेच्या अभिवृद्धीस किती महत्त्वाचें सहाय्य केलें याची खरी कल्पना येईल. त्यांनीं केलेल्या क्रांतीचें स्वरूप पाहावयाचें झाल्यास त्यांच्या स्तुतिपर झालेल्या सर्व लिखाणांकडे एकवार दृष्टि फेंकावी.

तात्याबा पुणेकर म्हणतो—

नवी केली चाल संगिताची ॥ झाली राळ इतर नाटकांची ॥
गेली किंमत नायकिणींची ॥ गाति सुस्वर पदें आण्णांचीं ॥



परिशिष्ट १



संगीत रंगभूमि



(श्री. **शंकर बापूजी मुजुमदार यांच्याकडून आलेली कांहीं माहिती**)

किर्लोस्करांनीं संगीत रंगभूमि ही नवी नाट्यसृष्टि जेव्हां निर्माण केली तेव्हां जणूं काय जुन्या पौराणिक नाटकांवर एकदम पडदा पडल्यासारखा झाला. कित्येक दिवस प्रयोग होण्याच्या पूर्वी संगीत नाटकांसंबंधानें जो गवगवा लोकांत चालला होता त्याची तीव्रता इतकी वाढली होती कीं, प्रयोगाचा दिवस केव्हां येतो याची पुण्याचे लोक आतुरतेनें वाट पाहात होते. तो दिवस उगवून " संगीत शाकुंतल " या नाटकाचा प्रथम प्रयोग पुण्याच्या रंगभूमीवर झाला. शाकुंतलासारखें श्रेष्ठ प्रतीचें नाटक, नटवर्ग कधीं न पाहण्यांत आलेला गायनकुशल व विद्वत् प्रेक्षकसमाज, इतक्या गोष्टी ऐकल्यावर, त्या प्रयोगाचा संस्कार प्रेक्षकांच्या मनावर जो कांहीं अश्रुतपूर्व झाला, त्याचें स्मरण त्या वेळचे पाहणारे लोक अद्याप काढीत आहेत.

किर्लोस्कर हे जुन्या पिढींतले नाटककार होते. संस्कृत विद्येचा संस्कार त्यांच्यावर त्यांच्या वडिलांकडून झालेला होता. ते उपजत कवि होते. त्यांच्या पूर्वींचे नाटककार म्हणजे परशरामतात्या गोडबोले, कृष्णशास्त्री चिपळूणकर, राजवाडे इत्यादि होते. त्यांनीं उत्तररामचरित्र, मृच्छकटिक, वेणीसंहार, शाकुंतल इत्यादि नाटकांचीं श्लोकबद्ध भाषांतरें मराठींत केलीं होतीं; यांपैकीं रंगभूमीकडे उपयोग मृच्छकटिक, वेणीसंहार व मालतीमाधव इत्यादिकांचा एकेकाळीं थोडाबहुत झालेला होता.

पन्नास वर्षांपूर्वी समाजाची करमणूक पौराणिक नाटकें करीत असत. परंतु आण्णासाहेबांनीं जादूची कांडी फिरवून एकदम चमत्कार दाख-

वावा, त्याप्रमाणें संगीताची नवी टूम काढून लोकरुचींत एकदम बदल केला. महाराष्ट्रांत रंगभूमीची व जुन्या बाणासुर, हरिश्चंद्र, बभ्रुवाहन, अभिमन्यु इत्यादि पौराणिक नाटकांची जागा, शेक्स्पिअरच्या तारा, भ्रांतिकृत चमत्कार, अथेल्लो या भाषांतराच्या गद्यप्रयोगांनीं हळूहळू बळकावण्यास सुरुवात केली होती (१८७८). या योगानें रंगभूमीला स्वतःचें अपत्य पारखें होऊं लागलें होतें. अशा संधीस आण्णासाहेब किर्लोस्करांची संगीत नाटयकला उदय पावली (१८८०).

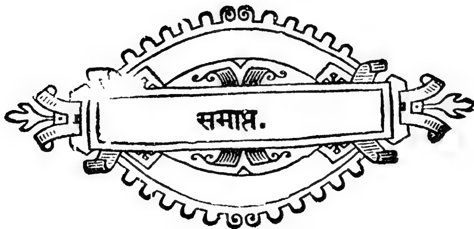
आण्णासाहेबांच्या ठिकाणीं आत्मविश्वास फार दांडगा होता. " मनांत आणीन ती गोष्ट मी सिद्धीस नेईन " असें ते म्हणत असत. ह्याप्रमाणें त्यांनीं आरंभ केलेल्या गोष्टींत यश आलें नाहीं, असें झालें नाही. मोरोबा वाघूलीकर, बाळकोबा नाटेकर व रेव्हिन्यु कमिशनरच्या ऑफिसमधील मंडळी यांवर त्यांच्या शब्दाचें वजन पडूनच संगीत नाटयकलेची उभारणी झाली आहे. त्या वेळीं एकंदर नाटकसमाजाबद्दल व त्या धंद्याबद्दल लोकांत अत्यंत अप्रीति असतांना या लोकांचें मन वळविणें फार दुरापास्त होतें. बरें, या मंडळीला द्रव्याचें आमिष दाखविलें होतें असेंहि नाहीं. परंतु सर्वांच्याच अंतःकरणांत एकवाक्यतेनें या नवीन विचाराची गोष्ट पटली व तिचा परिपाक म्हणजे संगीत शाकुंतल नाटकाचा प्रयोग होय. यांतील दुय्यम पात्रांचा विचार बाजूस ठेविला तरी, मोरोबा वाघूलीकरांसारखा दुष्यंत व नाटेकरांसारखा कण्व आज पन्नास वर्षांत झाला नाहीं. हीं पात्रें शाकुंतल नाटकाकरितांच निर्माण झालीं आहेत काय ? असें लोक त्या वेळीं उद्गारूं लागले.

पहिल्या प्रयत्नास चांगलें यश आलें असल्यानें, आण्णासाहेबांनीं दुसऱ्या प्रयत्नास हात घातला. तो दुसरा प्रयत्न म्हणजे संगीत सौभद्राची रचना होय. ही रचनाहि संग्रहीं असलेल्या पात्रानुरोधानेंच केली होती. मोराबांची अर्जुनाच्या भूमिकेकडे योजना केली. स्वतःकडे

बलरामाच्या भूमिकेची योजना, सुभद्रेकरितां, परमेश्वरानें अगोदरच योजना करून ठेवलेलें पात्र भाऊराव कोल्हटकर हें होतें. या पात्रांनीं सौभद्र नाटक नाटयवाङ्मयांत अमर करून ठेविलें आहे. आण्णासाहेबांची खरी करामत या नाटकानें निदर्शनास आली. त्यांच्या संगीत नाटकांनीं समाजांत कशी खळबळ उडाली हिचें वर्णन पुणें व मुंबईंत त्या वेळच्या वर्तमानपत्रांतून येत असे. आण्णासाहेबांच्या नाटयकृतीच्या स्तुतिपर अनेक लेख आहेत. तसेंच पद्यरूपानेंहि अनेक कवींनीं त्यांचें गुणवर्णन केलें आहे. तें सर्व त्यांच्या चरित्रांत वाचलें म्हणजे त्या वेळचें मूर्तिमंत चित्र—प्रत्यक्ष तें पाहिलें असल्यानें—पुनः डोळ्यांसमोर उभें राहतें.

पाश्चिमात्य टीकाकार एकाद्या नाटककाराच्या कृतीवर टीका करितांना ज्या नटांच्या विशेष नाटयनैपुण्यानें त्याचें नाटक प्रसिद्धीस आलें असेल तर त्याचाहि उल्लेख करितात. तशा प्रकारचे नट आपल्या संगीत नाटयसमाजांत वाघूलीकर, नाटेकर, कोल्हटकर, जोगळेकर व गंधर्व यांशिवाय कोणी प्रसिद्धीस आले नाहींत. हे नट किर्लोस्करांच्या नाटकांनीं पुढें आले व त्यांचीं नांवें अद्याप स्मरणांत आहेत. गद्य नाटकांत गणपतराव जोशांसारखे कांहीं नट नांव मिळवून गेले आहेत. परंतु त्यांचा विचार या विषयांत अप्रस्तुत आहे. किर्लोस्करांच्या नाटकांनीं जे नट प्रसिद्धीस आले तेवढ्यांचाच वर उल्लेख केला आहे.

शं. बा. मुजुमदार



कांहीं निवडक अभिप्राय

श्री. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर, B. A. LL. B. यांचा अभिप्राय

महाराष्ट्रीय नाटककार, किर्लोस्कर

'महाराष्ट्रीय नाटककार' या मालेचें हें दुसरें पुष्प आहे. तें आद्य संगीत नाटककार कै. अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांच्या नाटकांच्या चर्चेस वाहिलेलें आहे. नाटकवाङ्मयाचा पूर्वेतिहास, किर्लोस्करांचें जीवनचरित्र व तत्कालीन परिस्थितीची माहिती दिल्यामुळें ती चर्चा विशेष विशद झाली आहे. पूर्वेतिहास देतांना पुणें येथील दक्षिण विद्यालयांतील विद्यार्थ्यांनीं 'वेणीसंहार', 'मालतीमाधव' इत्यादि संस्कृत नाटकांचे जे गायनयुक्त प्रयोग केले आणि त्यानंतर त्यांचें अनुकरण म्हणून धंदेवाल्या नाटकमंडळ्यांनीं परशुरामपंत तात्या गोडबोल्यांच्या 'मृच्छकटिक' वगैरे नाटकांचे जे तसे प्रयोग केले त्यांचा उल्लेख गद्य नाटकांचें संगीत नाटकांत परिवर्तन होण्याच्या कारणपरंपरेंत एक महत्त्वाचा दुवा म्हणून करणें आवश्यक होतें. तो करण्यांत आला नाही ही त्या इतिहासांत एक उणीव राहून गेली आहे. नट व नाटककार या दोन्ही भूमिका किर्लोस्करांत एकत्रित झाल्यामुळें त्यांचीं नाटकें इतकीं यशस्वी झालीं हें प्रतिपादितांना कर्त्यांनीं त्यांच्या नाट्यनैपुण्याचें व गायनकौशल्याचें जें वर्णन केलें आहे तें अत्युक्तिरूप वाटतें. अण्णासाहेबांचें अभिनयकौशल्य बरें असलें तरी उत्तमांत मोडण्यासारखें नव्हतें. त्यांत भावनांतील सूक्ष्म छटा दाखविणारें मुद्राविकारनैपुण्य कमी असून ढोबळ अंगविक्षेपाचाच भाग अधिक असे. त्यांच्या गायनाचा चित्ताकर्षकपणाही सूक्ष्म स्वरविचारकौशल्यावर आधारलेला नसून आवाजाचा दणगटणा व भरदारपणा यांवरच असे. यास उंच व भव्य अंगयष्टि आणि पदांतील प्रत्येक शब्द श्रोत्यांस ऐकूं जावा व समजावा अशी स्पष्टोच्चारपूर्वक पदें म्हणण्याची पद्धति यांची जोड मिळाल्यामुळें त्यांचा अभिनय व गायन परिणामकारक वठे. पण किर्लोस्करांची कीर्ति त्यांच्या काळींही मुख्यत्वेंकरून संगीत नाटकांच्या अभिनव प्रकाराचे कल्पक जनक, प्रतिभावान् नाटककार, गुणी नटांचे रसिक संग्राहक व एका उत्कृष्ट नाटक मंडळीचे कर्तृत्ववान् चालक म्हणूनच असे. त्यांनीं पूर्ववयांत लिहिलेलें 'शांकर दिग्विजय' हें गद्य नाटक व उत्तर वयांत लिहिलेलीं तीन प्रसिद्ध नाटकें यांचा विचार कर्त्यांनीं या पुस्तकांत सांगोपांग रीतीनें केला असून त्यांत नाटकांचीं आधारभूत कथानकें, त्यांत किर्लोस्करांनीं केलेले फेरफार, त्या फेरफारांमुळें नाटकांच्या यशस्वितेंत पडलेली भर, नाटकांतील

प्रधान व गौण पात्रें, प्रमुख प्रसंग, त्यांतील गद्याची व पद्यांची भाषा इत्यादि विषयीं यथातथ्य विवेचन केलें आहे. पौराणिक पात्रांचें मानुषीकरण, नेहमींच्या व्यवहारांतीलच पण चटकदार अशा प्रसंगांची निवड, कथासूत्रांची कौशल्यपूर्ण मांडणी, कथानकाची व प्रेक्षकांच्या कुतूहलाची परिसीमा अखेरीस एकत्र घडवून आणून शेवट परिणामकारक करण्याची हातोटी, व्यवहारांतील संवाद, साधी परंतु प्रौढ व अग्राम्य भाषा, गायनास मिळालेला भरपूर अवसर, सहजता व प्रसाद यांनीं युक्त अशीं पदें, त्यांची योग्य स्थलीं व योग्य पात्रांच्या तोंडीं योजना, यांत किर्लोस्करांच्या नाटकांच्या यशस्वितेचें रहस्य आहे असें कर्त्यांचें मत असून तें सर्वांस पटण्यासारखेंच आहे. त्या नाटकांत 'सौभद्र' हेंच सर्व दृष्टींनीं श्रेष्ठ असतां तें श्रेष्ठ कीं 'रामराज्यवियोग' श्रेष्ठ असा संशय कर्त्यांस पडलेला कांहीं विधानांवरून दिसतो. तो कां पडावा हें कळत नाहीं. किर्लोस्करांच्या नाटकांनीं भावी नाटककारांस प्रेरणा व स्फूर्ति मिळाली अशा अर्थाचें कर्त्यांचें विधान निरपवाद असेंच आहे. त्यांचीं 'सौभद्र' व 'रामराज्यवियोग' हीं नाटकें पौराणिक कथांवर आधारलेलीं असलीं तरी त्यांना वास्तविकपणें स्वतंत्रच म्हटलें पाहिजे. 'सौभद्र' नाटकानें मिळविलेल्या लोकप्रियतेपेक्षां अधिक लोकप्रियता त्यापूर्वींच्या किंवा त्यानंतरच्या एकाहि नाटकाच्या वांट्यास आलेली नाहीं असें विधान केल्यास तें अतिशयोक्तीचें खास ठरणार नाहीं. किर्लोस्कर मंडळीचे नट व्रतस्थ राहत असल्यामुळें त्या मंडळीचा सामाजिक दर्जा वाढला अशा अर्थाचें एक विधान एका ठिकाणीं आलें आहे; त्याच्या सत्यतेबद्दल शंका वाटते. त्या मंडळींतील नटांच्या अतिरिक्त व्यसनासक्तीबद्दल जो लोकप्रवाद आहे तो निराधार आहे हें कबूल केलें पाहिजे. प्रयोगाच्या दिवशीं तर त्यांनीं व्रतस्थ राहण्यावर मंडळीच्या मालकांचा नेहमीं कटाक्ष असे. पण ते व्यसनापासून पूर्णपणें अलिप्त असत असें म्हणणेंही सत्यास सोडून होईल. पण तें कसेंही असलें तरी, ज्या काळीं समाजांतील सुशिक्षित व अशिक्षित असे दोन्ही वर्ग एकाद्या दुसऱ्या व्यसनांत गुरफटलेले होते, त्या काळीं नाटक मंडळीचा दर्जा नटांच्या व्यसनाधीनतेमुळें हीन ठरण्याचें कांहींच कारण नव्हतें. असो. या मालेंत आद्यसंगीत नाटककारास आद्यस्थान न दिल्यामुळें मालाकारांकडून जो अनौचित्यदोष व अन्याय घडला होता त्याचें या पुस्तकानें पूर्णपणें परिमार्जन केलें आहे यांत संशय नाहीं.

जळगांव, जिल्हा–बुलढाणा
ता. १५–१०–३०

श्री. कृ. कोल्हटकर.

प्रसिद्ध नाटककार श्री. **भाऊसाहेब सोमण** ऊर्फ **किरात** यांचा अभिप्राय

महाराष्ट्रीय नाटककार, किर्लोस्कर

श्रीयुत डॉ. के. वा. साठे व श्री. स. वा. जोशी यांनीं अर्ध तपाच्या पूर्वी "महाराष्ट्रीय नाटककार–गडकरी" या नांवाचा एक सुंदर नाट्यचर्चात्मक प्रबंध लिहून तो महाराष्ट्र वाचकवृंदास सादर केला होता व त्याचा त्यांचेकडून प्रेमपूर्वक स्वीकारहि झाला होता. तेच आज कै. आण्णासाहेब किर्लोस्कर यांच्या नाट्यग्रंथांवर चर्चात्मक प्रबंध लिहून महाराष्ट्र वाचकांच्या हातीं देत आहेत, याबद्दल त्यांचें अभिनंदनच केलें पाहिजे. कारण अशा टीकात्मक ग्रंथांच्या योगें त्रिविध कार्य होत असतें. पहिलें कार्य, टीकाकारांकडून टीकाविषयक ग्रंथाचा अभ्यास मार्मिकतेनें व रसग्रहणाच्या हेतूनें होऊन त्या ग्रंथांतील गुणदोष प्रकट केले जातात; दुसरें कार्य, सामान्य वाचकांना हा टीकात्मक ग्रंथ वाचून मूळ ग्रंथ-वाचनाची अभिरुचि उत्पन्न होते; आणि तिसरें कार्य, वाङ्मयांत नवोनव अशा चोखांदळ ग्रंथांची भर पडून वाङ्मयाची अभिवृद्धि होते.

कै. आण्णासाहेब किर्लोस्कर हे महाराष्ट्र रंगभूमीच्या इतिहासांत क्रांति करणारे नाटककार होत. अभिज्ञान शाकुंतलाला संगीताची अभिनव सजावट देऊन त्यांनीं आज पन्नास वर्षांपूर्वी तें प्रथम रंगभूमीवर आणिलें, हें लक्षांत घेतां प्रस्तुत टीकाग्रंथ या वेळीं प्रसिद्ध करून आण्णांच्या शाकुंतलाचाच केवळ नव्हे, तर त्यांनीं नाट्यसृष्टींत घडवून आणलेल्या क्रांतीचा या वाङ्मयसेवेनें अत्यंत समुचित असा सुवर्णमहोत्सवच प्रस्तुत ग्रंथकार साजरा करीत आहेत आणि हें सारें अकल्पितपणें घडून येत आहे, हें पाहिलें म्हणजे कोणाला आनंद होणार नाहीं!

वास्तविक पाहतां आण्णासाहेबांच्या नाट्यग्रंथांसच अशा प्रकारचा टीकाग्रंथ लाभण्याचा अग्रमान मिळावयास पाहिजे होता. त्यांतच अत्यंत औचित्य होतें. पण हा मान अपवाद म्हणून कै. गडकरी यांस लाभला, हेंहि एक प्रकारें सरळच झालें. नाहींतर आज हा 'गानी शाकुंतला'च्या सुवर्णमहोत्सवाचा प्रसंग प्रस्तुत लेखकांना कसा साधतां येता? तेव्हां या योजनेंत कांहींतरी परमेश्वरी सूत्र असावें असें मानण्याकडेच मनाची प्रवृत्ति होते. असो.

आण्णासाहेबांच्या या नवोनव संगीत नाट्यप्रचाराच्या सुरवातीस जी अभिज्ञान शाकुंतलाची निवड झाली ती अनेक दृष्टींनीं अत्यंत संस्मरणीय आणि महत्त्वाची अशी आहे. महाराष्ट्रीय सामान्य जनतेला त्या वेळीं संस्कृत वाङ्मयाचा

मुळींच परिचय नव्हता. आतां हा परिचय थोडा फार झाला असेल तर तो या जनतेपैकीं कांहीं विशिष्ट वर्गापुरता होता, व तो शाकुंतल, वेणीसंहार, उत्तररामचरित्र व मृच्छकटिक या नाटकांचीं मराठी भाषांतरें व संस्कृत कविपंचकावरील निबंध प्रसिद्ध झाल्यानें झाला होता. सामान्य जनतेला महाकवि कालिदासाचें नांव अथवा त्याचें एखादें वचन ऐकण्याचा प्रसंग आलाच तर एखाद्या कथाकीर्तनप्रसंगींच यावयाचा. पुण्यांतील 'डेक्कन कॉलेज'च्या विद्यार्थ्यांनी मृच्छकटिकवेणीसंहारादि नाटकांचे प्रयोग संस्कृतांतून करण्याचा नुकताच उपक्रम केला होता. पण केवळ मराठी जाणणाऱ्या सामान्य जनतेला हे प्रयोग अर्थातच दुर्बोध होत. पण यापुढें सांगलीकर व आर्योद्धारक नाटक मंडळ्यांनीं 'तात्यां'च्या भाषांतराच्या द्वारें मृच्छकटिक व वेणीसंहार या नाटकांची ओळख अनुक्रमें १८७८ व १८७९ सालीं महाराष्ट्रीय सामान्य प्रेक्षकवर्गाला करून दिली. तेव्हां कोठें आपल्या संस्कृत वाङ्मयांत इतकी सुंदर नाट्यसंपत्ति असल्याचें महाराष्ट्रीय सामान्य जनतेला प्रत्यक्ष कळून आलें. कविकुलमुकुट कालिदासाची जी अपूर्व नाट्यकृति पाहून पाश्चिमात्य पंडित बेभान होऊन नाचले त्या नाट्यकृतीचें—अर्थात् अ० शाकुंतलाचें—मराठींत भाषांतर तात्यांनीं इ. स. १८६१ सालीं केलें होते. तरीपण रंगभूमीवर त्याचा प्रयोग करण्यास कोणी धजले नव्हतें. कै. आण्णासाहेबांनीं या कृतीस संगीताचा नवा साज चढवून इ. स. १८८० मध्यें ते सर्वस्वीं नव्या नेपथ्य—योजनेने अगदीं नव्या स्वरूपांत पुढें आणतांच सामान्य जनता चकाटून गेली ! अशा रीतीनें सामान्य जनतेला कविकुलगुरूंची प्रथम मुलाखत होतांच त्यांच्या बद्दलच्या आत्यंतिक आदराच्या प्रादुर्भावाबरोबरच त्यांची स्वाभिमानाची ज्योतीहि अंशतः उद्दीपित झाली. सिंहाला आपण सिंह असल्याचें कळून चुकलें. कालिदासकृतींतील अपूर्व वैभव अशा प्रकारें सामान्य जनतेच्या प्रत्यक्ष निदर्शनास आणून दिल्यानें संस्कृत व प्राकृत यांचा सुंदर संगम घडवून आणण्याचें सर्व श्रेय अर्थात् आण्णांच्या गानी शाकुंतलालाच लाभलें. अशा दृष्टीनें ह्या क्रांतिकर नाटकाचें महत्त्व विशेष संस्मरणीय असें झालें आहे.

प्रस्तुत प्रबंधकारांनीं आपल्यापुढें जें क्षेत्र आखून घेतलें आहे, त्यांत त्यांनीं आण्णासाहेबांच्या नाट्यप्रयासंबंधानें केलेली चर्चा त्यांच्या गडकऱ्यांच्या नाटकांवरील प्रथम प्रबंधाप्रमाणेंच चालूव भावी पिढ्यांतील तरुण अभ्यासकांना व

इतर नाट्यप्रिय रसिकांना उद्बोधक आणि आल्हाददायक होईल असें वाटतें. शांकरदिग्विजय नाटकांत आण्णांच्या नाट्यकलेंतील प्रथम पदार्पणाचें आद्य स्वरूप पाहावयास मिळतें, तर सौभद्र नाटकांत त्याचा पूर्ण विकास होऊन तें कळसास पोहोंचल्याचें निदर्शनास येतें. हीं दोन्ही स्वरूपें प्रबंधकारांनीं अत्यंत आटोपशीरपणें पण मोठ्या कुशलतेनें चितारलीं आहेत. सुभद्राहरणाच्या कथानकावरील कांहीं संस्कृत नाटकें आमच्या वाचनांत आलीं आहेत त्यांकडे पाहतां आण्णांचें सौभद्र हें या दृष्टीनें अधिक सरस व हृदयंगम उतरलें असल्याचें पाहून त्यांच्या नाट्यकलेची वाढ इतक्या द्रुत कशी झाली याचें अधिकाधिक आश्चर्य वाटतें. असो. सौभद्र नाटक जितकें हृदयंगम आहे तितकीच त्यावरील चर्चा हृदयंगम, मार्मिक, उद्बोधक व सर्वांगसुंदर झाली आहे. शाकुंतलासंबंधानें जेवढें अवश्य सांगण्याजोगें होतें तेवढें लेखकांनीं सांगितलें आहे. अपूर्ण राहिलेल्या रामराज्यवियोगासंबंधींची टीकाहि सौभद्रावरील टीकेप्रमाणेंच मार्मिक असून नाट्यवाङ्मयाच्या भक्तांस ती विचारप्रवण करून सोडील असा आमचा तर्क आहे. आण्णासाहेब स्वतः नट असल्यामुळेंच त्यांना नाट्यकला फार लौकर हस्तगत करितां आली ही गोष्ट प्रस्तुत प्रबंधावरून चांगल्या प्रकारें निदर्शनास येते. एकंदरींत प्रस्तुतचा प्रबंध जसा सामान्य वाचकांच्या अभिरुचीला स्पृहणीय असें वळण देण्याला उपयुक्त असा झाला आहे, तसाच तो विश्वविद्यालयांतील मराठी भाषेच्या अभ्यासकांनाहि अत्यंत मार्गदर्शक व उद्बोधक होणारा असाच झाला आहे.

कै. देवल, श्री. कोल्हटकर, खाडीलकर, केळकर इत्यादि नाटककारांच्या नाट्यकृतींची चर्चा अशा प्रकारेंच स्वतंत्रपणें झाल्यास महाराष्ट्र नाट्यावर बहुमोल अलंकार चढविल्याचेंच श्रेय लेखकांस लाभेल. प्रत्येक नाटककारांच्या कृतींचें अशा प्रकारें टीकात्मक परीक्षण भिन्नभिन्न प्रबंधकारांच्या कडून झालें तर तें हवेंच आहे. त्यानें वाङ्मयांत विविधता येऊन वाचकवर्गाच्या रसिकतेंतहि अधिकाधिक भरच पडत जाईल.

बेळगांव,
आश्विन व. ८ शके १८५२ }

किरात.

नागपूरचे-प्रो. शं. दा. पेंडसे, एम्. ए., एम्. ओ. एल्., वेदांततीर्थ (कलकत्ता), शास्त्री (पंजाब), यांचा अभिप्राय

श्रीयुत जोशी व डॉ. साठे यांनीं चालविलेली मराठी नाट्यवाङ्मयाची सेवा निःसंशय अभिनंदनीय आहे. मराठी नाटककार या मालेंतील "गडकरी" हें पहिलें पुस्तक प्रसिद्ध झाल्यानंतर याच मालेंतील "किर्लोस्कर" हें दुसरें पुस्तक ते प्रसिद्ध करीत आहेत. आधुनिक मराठी नाट्यवाङ्मयाच्या इतिहासांत कै. आण्णासाहेब किर्लोस्कर यांचें स्थान फार मोठें आहे, किंबहुना या वाङ्मयाचे त्यांना आद्याचार्य म्हटलें तरीहि अतिशयोक्ति होणार नाहीं. या थोर नाट्याचार्यांच्या कृतींचें गुणदोषविवेचन करून त्यांच्या कार्याचें महत्त्व प्रस्तुत पुस्तकांत ग्रंथकारांनीं चांगल्या रीतीनें दाखविलें आहे. कै. किर्लोस्कर यांनीं १. शांकर दिग्विजय, २. अल्लाउद्दिनाची चितोडवरील स्वारी, ३. शाकुंतल, ४. सौभद्र व ५. रामराज्य-वियोग, अशीं पांच नाटकें रचिलीं. त्यांपैकीं शेवटचें अपूर्ण आहे. दुसरें उपलब्ध नाहीं असें ग्रंथकार म्हणतात. मुंबईच्या ग्रंथसंग्रहालयाच्या यादींत 'नाटक' विभागांत "अल्लाउद्दिन" नांवाचें एक नाटक आहे. तेंच कदाचित् किर्लोस्करांचें असण्याचा संभव आहे. हें नाटक सोडलें तर बाकींच्या चारी नाटकांचें गुण-गण व क्वचित् दोषविवेचनहि ग्रंथकारांनीं मार्मिकपणें केलें आहे. शेवटच्या तीन पौराणिक नाटकांचीं मूळचीं कथानकें व नाटककारांनीं त्यांत केलेले फेरफार यांची तुलना करून त्यांच्या युक्तायुक्ततेची चर्चाहि केली आहे. प्रमुख प्रमुख भूमिकांचा स्वभावपरिपोष कसा केला आहे तेंहि थोडक्यांत दाखविलें आहे. "सौभद्र" नाटकानें किर्लोस्करांची कीर्ति अजरामर केली असल्यानें त्याचें विवेचन सविस्तर झालें हें युक्तच झालें. 'रामराज्यवियोग' नाटक कशा रीतीनें पूर्ण झालें असतें याची चर्चा मनोरंजक आहे. अतिमानुष गोष्टींना मानवी स्वरूप देण्याची किर्लोस्करांची कुशलता "सौभद्रां"त आढळते व याच दृष्टीनें रामराज्यवियोगांतील कलिसंचाराचें ग्रंथकारांनीं केलेलें समर्थन पटण्यासारखें नाहीं.

प्रसिद्ध मराठी नाटककारांच्या कृतींचें यापेक्षांहि सर्वांगीण व सविस्तर परीक्षण होणें अवश्य आहे; ही गोष्ट लक्षांत घेऊन ग्रंथकारांनीं त्या दिशेनें चालविलेल्या प्रयत्नांचें नाट्यप्रेमी जनता स्वागत करील व मालेंत एकापेक्षां एक चांगले ग्रंथ लिहून प्रसिद्ध करण्यास उत्तेजन देईल अशी आशा वाटते.

नागपूर,
२१-९-१९३० } —— शं. दा. पेंडसे.

श्रीमंत सरदार **माधवरावसाहेब किबे**, एम्. ए., इंदूर, यांचा अभिप्राय

डॉ. के. वा. साठे, M. B. B. S., व श्री. स. वा. जोशी., M. A., यांची वाङ्मयसेवा प्रख्यात आहे. यांनीं नाटयसाहित्यावर यापूर्वी लिहिलेलें पुस्तक लोकादरास पात्र झालें आहे. प्रस्तुत, या उभयतांनीं कै. आण्णासाहेब किर्लोस्कर यांचें साहित्यैकचरित्र लिहिलें आहे, तें मी समग्र वाचून पाहिलें. मराठींत जीं कांहीं थोडीं अशीं विवेचनात्मक पुस्तकें आहेत, त्यांत या पुस्तकास बरींच वरची जागा दिली पाहिजे. अशा प्रकारचीं वाङ्मयसेवकांचीं चरित्रें इंग्रजींत बरींच आहेत. तशा प्रकारच्या पुस्तकांत मराठींत भर टाकण्याच्या प्रयत्नांत वर उल्लेखिलेल्या ग्रंथकारद्वयांनीं अभिनंदनीय भाग घेतला आहे. दुःख इतकेंच वाटतें कीं, हें चरित्र यापेक्षां विस्तृत व्हावयास पाहिजे होतें. पण तें वाचीत असतांना हा विचार मनांत येतो हीच त्याच्या उत्तमत्वाची साक्ष आहे. थोडया अवकाशांत सर्व विचार आणण्याचा प्रयत्न झाल्यामुळें, पुष्कळ ठिकाणीं भाषा घाईची झाली आहे. म्हणण्याचा हेतु हा कीं, कांहीं विचार किंवा परीक्षण विस्तृत झालें असतें, तर अधिक आल्हादकारक झालें असतें. तें त्रोटक झाल्यानें विरस होतो. या उद्योगाचे दिवसांत मूळ ग्रंथ, ज्याच्या वर टीका अथवा ज्याचें परीक्षण केलें आहे तें वाचण्यास अथवा दृश्य स्वरूपांत पाहण्यास सर्वांसच सवड मिळणें कठीण. म्हणून त्या ग्रंथाविषयीं, त्यांतील उताऱ्यांसह आणखी विस्तृत माहिती आली असती तर कांहीं लोकांच्या मनाचा तरी विरस न होता. पण छापण्याची महागाई वगैरेकडेहि ग्रंथकारांचें लक्ष असल्यास नवल नाहीं.

महाराष्ट्राच्या पुनर्घटनेंत ज्या पुरुषांचा हात आहे त्यांत कै. आण्णासाहेब किर्लोस्कर यांची प्रामुख्यानें गणना केली असतां ती वावगी होणार नाहीं. मराठी नाटकांस भारतवर्षाच्या भाग्योदयकालांत जी स्थिति होती असें संस्कृत ग्रंथभांडारावरून दिसून येतें, ती स्थिति प्राप्त करून देण्याची त्यांची अभिलाषा होती व तिला अनुसरून त्यांनीं यशस्वी प्रयत्न केला असें दिसून येतें. नाटक म्हणजे फौजी महाराष्ट्रास प्रिय असलेले डफावरील गाण्याचे तमाशे, ज्यांना मराठेशाहीच्या अंताच्या वेळीं तर फारच ऊत आला होता, व त्या योगानें त्यांनीं वरील लोकांचीहि वृत्ति बिघडवून टाकिली होती, तिला मागें सारून महाराष्ट्रांतील नवविद्वानांसमोर मध्ययुगीन भारतांतील स्थिति प्राप्त करून देण्याचा मान कै. आण्णा किर्लोस्कर यांसच दिला पाहिजे. या सुमारास श्रीमंत सरकार आण्णासाहेब

विंचुरकर यांनीं त्याच उच्च हेतूनें ' शांकरदिग्विजय ' हें संस्कृत नाटक आपल्या विद्वान् आश्रितांकडून रंगभूमीवर आणविलें होतें. पण त्यायोगानें सामान्य जनाचें मनरंजन होणें अथवा मातृभाषेचा उत्कर्ष होणें हे हेतु साध्य होणें शक्य नव्हतें. श्रीमंत सरकार आप्पासाहेब सांगलीकर यांनींहि मराठी नाटकें रंगभूमीवर आणवून तमाशापेक्षां श्रेष्ठ दर्जाचें करमणुकीचें साधन उत्पन्न करवून दिलें होतें. पण त्या योगानें भाषेस कोणताच लाभ झाला नाहीं.

भाषेच्या लाभार्थ कांहीं संस्कृत व इंग्रजी ग्रंथांचीं भाषांतर रंगभूमीवर खेळलीं जात होतीं. पण त्यायोगानें भाषाभिवृद्धि होण्यास जरी मदत झाली तरी लोकरंजन होण्यांत कमीपणाच राहिला. किर्लोस्करांनीं आपल्या पुस्तकांनीं या दोन्ही उणीवा दूर केल्या.

पण ते इतकेंच करून राहिले नाहीत, तर तीं नाटकें रंगभूमीवर आणून त्यांनीं त्या कलेची वाढ केली. नट लोक म्हणजे अशिक्षित व दुर्वर्तनाचे, या कल्पना निघून जाण्यास त्यांनीं मोठीच मदत केली. स्वत: आण्णासाहेब व त्यांचा सहकारी नटवर्ग यांस समाजांत मान मिळूं लागला. किर्लोस्कर कंपनीच्या खेळांच्या जाहिरातीवर पुण्यांतील प्रसिद्ध कार्यकर्त्या विद्वानांच्या सह्या असत ही गोष्ट लोकांच्या स्मरणांतून गेली नसेलच. इंदुरास तर या मंडळीस चांगलाच राजाश्रय व इतर श्रीमंतांचा आश्रय मिळाला. प्रस्तुत लेखक सहा सात वर्षांचा असतां त्यानें जे शाकुंतल व सौभद्र या नाटकांचे खेळ पाहिले, ते त्याच्या स्मृतिपटलावर अद्यापि ठसलेले आहेत. पात्रानुरूप नाटकाची रचना, यामुळें त्यांचें सौभद्र अप्रतिम वठत असे. वस्तुतः तें एक चांगलें वाङ्मयात्मक पुस्तक असल्यानें केव्हांहि त्याचें वाचन, व विशेषत: प्रयोग, आकर्षणीय होतात. किर्लोस्करांनंतर इतर मंडळी सौभद्राचा प्रयोग करितात. पण त्यांच्यांत एखादीच व्यक्ति उच्च दर्जाची असते. किर्लोस्करांसारखा संच जमलेला पाहण्यांत आला नाहीं.

डॉ. साठे व श्री. जोशी यांची कृति किर्लोस्करांच्या कांहीं अंगांचें परीक्षण करणारी जरी आहे तरी त्यांच्या दोन्ही नाटकांचें वाङ्मयदृष्ट्या समालोचन त्यांनीं बरेंच विस्तृत प्रमाणावर केलं आहे. त्यांची शाकुंतलावरील चर्चा यथायोग्यच आहे. सौभद्राचा मराठींत कोणता दर्जा आहे त्याचाहि ऊहापोह त्यांनीं सुंदर केला आहे. त्यांतील दोषांचेंहि आविष्करण त्यांनीं चांगलें केलें आहे. हीं दोन्ही नाटकें व अपुरें रामराज्यवियोग यांचें प्रयोगदृष्ट्या विवेचन, हीं नाटकें

किर्लोस्करांच्या हयातींत त्यांनीं बहुधा पाहिलीं नसल्यानें त्यांचा ठसा त्यांचे लेखांत उमटला नाहीं; असें प्रस्तुत लेखकाला वाटतें. रामराज्यवियोगांत कै. भाऊराव कोल्हटकर यांचें काम अप्रतिम होत असे. त्यांतील " सुटला ग पितृ-दिशेचा वारा " हें पद्य कित्येकांच्या स्मरणांतून जाणें शक्य नाहीं. गडकऱ्यांच्या " राजसंन्यास " या नाटकाविषयीं जें वाटतें, तेच विचार ' रामराज्यवियोगा ' संबंधीं ग्रंथकारद्वयांनीं आपल्या पुस्तकांत नमूद केले आहेत कीं काय ? असें वाटावयास लागतें. प्रस्तुत लेखकाच्या घराच्या दिवाणखान्यांत 'रामराज्यवियोग' हें नाटक आण्णांनीं व त्यांच्या मंडळीनें साध्या पोषाखांत पडद्यांशिवाय करून दाखविलेलें त्याला आठवतें. त्या नाटकावर इंदूर येथील जनता व राजकुटुंब लुब्ध झालें होतें. पण पुढें आण्णासाहेब लवकरच वारल्यानें भाऊराव कोल्हट-करांनीं त्याला पुढें आणीपावेतों लोकांच्या मनांतून तें उतरलें व पुढें कुशल नटांच्या अभावीं तें नामशेष झालें.

कै. किर्लोस्करांनीं मराठी रंगभूमींत जी क्रांति घडवून आणिली, तिच्या आरंभींची माहिती प्रस्तुत पुस्तकांतून उत्तम प्रकारें वाचावयास मिळते. अशा प्रकारची उत्तम भर मराठी भाषेच्या साहित्यांत ग्रंथकारद्वयांनीं घातली याबद्दल त्यांचें अभिनंदन करणें जरूर आहे.

इंदूर,
ता. ८-१०-१९३० }

मा. वि. किबे.

प्रसिद्ध नाट्यशास्त्रज्ञ श्री. शं. वा. मुजुमदार यांचा अभिप्राय

महाराष्ट्रीय नाटककार आण्णासाहेब किर्लोस्कर

" महाराष्ट्रीय नाटककार " हा टीकात्मक निबंध रा. रा. सदाशिव वामन जोशी, एम्. ए., व डॉक्टर केशव वामन साठे, एम्. बी. बी. एस्., यांनीं लिहिला आहे. हा त्यांचा दुसरा निबंध असून आण्णासाहेब किर्लोस्कर यांचीं नाटकें व त्यांनीं नाट्यसृष्टींत केलेली क्रांति यांविषयीं त्यांनीं विवेचन केलें आहे. किर्लोस्कर दिवंगत होऊन १९३० ऑक्टोबरला ४५ वर्षें पूर्ण होतात. एवढ्या काळाच्या अवधींत अनेक नाटककार होऊन गेले. कांहीं मागें पडले व कांहीं विसरले गेले आहेत. संगीत नाटककला किर्लोस्करांनीं उदयास आणल्याला लौकरच ५० वर्षें पुरीं होतील. ही कला मात्र अद्याप जागृत आहे.

निबंधकारांनीं गडकऱ्यांच्या मागून महाराष्ट्रीय नाटककार म्हणून किर्लोस्कर यांची निवड करण्यांत एक तारतम्य दाखविलें आहे. या दोघां नाटककारांत जवळ जवळ अर्ध शतकाचें अंतर आहे. किर्लोस्कर हे अव्वल पिढींतले पहिले संगीत नाटककार व गडकरी हे आधुनिक पिढींतले नवे नाटककार. तेव्हां चिकित्सक टीकाकारांना पन्नास वर्षांतलें महाराष्ट्रभाषेंत हें स्थित्यंतर दोन्ही नाटककारांची तुलना करितांना अजमाविण्यास एक संधीच मिळाली म्हणावयाची.

किर्लोस्करांच्या वेळची मराठी भाषा व गडकऱ्यांच्या वेळची म्हणजे प्रस्तुतची मराठी भाषा यांचे स्वरूपांत आपला सामाजिक रीतरिवाज व पोषाख यांत जो फरक दिसतो तितका दोन्ही नाटककारांच्या भाषेंत व कृतींत ढळढळीत दृष्टोत्पत्तीस येतो. किर्लोस्करांच्या नाट्यकृतीला संस्कृत, प्राचीन नाट्यकृतीचा आधार, तर गडकऱ्यांची नाट्यकृति पाश्चात्य नाट्यकृतीच्या वळणावर गेलेली. एक गर्भश्रीमंत घराणदार, कुलीन, जुन्याकाळची स्त्री व दुसरी आधुनिक कुलीन, फ्याशनेबल स्त्री, यांच्या राहणींत, चालचालणुकींत जें अंतर दिसतें तें किर्लोस्कर व गडकरी यांच्या नाट्यकृतींत व भाषेंत दृष्टीस पडतें. तथापि दोघेहि प्रभावशाली नाटककार होऊन गेले आहेत. किर्लोस्करांच्या नाटकापासून नाटयकलेंत संगीताचें नवें युग सुरू झालें आहे. तसेंच नाटयसृष्टीच्या इतिहासांत कालिदासाची महतीहि किर्लोस्करांच्या संगीत नाटयकृतींनेंच कळूं लागली म्हटलें तरी चालेल. महाराष्ट्रीय नाटयकलेचा इतिहास पाहिजे अशी जिज्ञासा संगीत नवनाटयकला उदयास आल्यापासून उत्पन्न झाली आहे, व नाटकांवर टीकात्मक लेख लिहिण्याचा उपक्रमहि डॉ. साठे व रा. जोशी यांच्या " महाराष्ट्रीय नाटककार–गडकरी " या निबंधापासून सुरू झाला आहे. अशा विवेचक दृष्टीनें नाटकग्रंथांचें निरीक्षण केल्याचें उदाहरण यापूर्वी नव्हतें. इंग्रजी भाषेंत "The Ethics of Theatrical Criticism," "Actors and Acting," "Journal of a London Play-goers." अशासारखें टीकाविषयक वाङ्मय आहे. आमच्या टीकाविषयक वाङ्मयाचा मराठी भाषेंत " महाराष्ट्रीय नाटककार " या ग्रंथापासून आरंभच आहे. गडकरी यांच्या नाटकांचें परीक्षण झाल्यावर किर्लोस्करांच्या नाटकांचें विवेचन करितांना निबंधकारांनीं नाटयकलेचाहि पूर्व इतिहास दिला आहे. तोहि इतिहासदृष्ट्या अवश्यच होता म्हणण्यास हरकत नाहीं. अनेक द्वारांनीं हा इतिहास पुढें आला

पाहिजे. कित्येक लेखक, निबंधकार अनुमानानें महाराष्ट्रनाट्यकलेचा उगम मराठेशाहींतील गोंधळ, तमाशे किंवा ललितें यांपासून आहे असें प्रतिपादितात. परंतु हें विधान आपल्या प्राचीन नाट्यशास्त्राच्या परंपरेनें रचलया गेलेल्या नाटकांवरून पटत नाहीं. ज्या कलेची उत्पत्ति शूद्रक, कालिदास, भवभूति इत्यादि कविश्रेष्ठांपासून आहे, ती कला एखाद्या तमासगिरापासूनच्या किंवा ललितापासूनच्या हीन कुलांत जन्म पावली असेल असें संभवत नाहीं. एखाद्या इमारतीचा पाया खोदतांना अगदीं खडक लागेपर्यंत खोल जावें लागतें. त्याचप्रमाणें नाट्यकलेचा उगम शोधितांना पुढें शोध लागत नाहीं, अशा मर्यादेपर्यंत संशोधकांनीं ठाव काढला पाहिजे.

आण्णासाहेबांनीं एकंदर पांच नाटकें लिहिलीं. "अल्लाउद्दीनाची चितुरगडावर स्वारी," "शांकरदिग्विजय" हीं गद्य नाटकें व "शाकुंतल," "सौभद्र," व "रामराज्यवियोग" हीं संगीत नाटकें. पहिल्या गद्य नाटकाचे प्रयोग त्या वेळच्या जुन्या मंडळ्या करीत असत. तेव्हांपासूनच आण्णासाहेबांची नाटककार म्हणून कीर्ति इकडे महाराष्ट्रांत पसरूं लागली होती. पुढें संगीत नाटकांनीं ती सर्वतोमुखी झाली. निबधकारांनीं महाराष्ट्र नाटककार म्हणून किर्लोस्करांच्या कृतींचें जें विवेचन केलें आहे, त्यांत पूर्वपीठिका, जीवनचरित्र, नट व नाटककार या प्रकरणांत नाटककार व नट यांसंबंधानें विवेचन जरा आटोपशीर होईल तर बरें. शांकरदिग्विजय नाटकाच्या विवेचनांत भट्टपादाचा व जैनाचा जो वाद घातला आहे, त्यासंबंधानें निबंधकारांनीं आक्षेपच घेतले आहेत. परंतु ज्या वेळेस हें नाटक लिहिलें गेलें, त्या वेळीं पौराणिक नाटकांचा प्रसार होता. नाटकरचनेची आधुनिक दृष्टि लेखकांत आली नव्हती. म्हणून त्या नाटकांत सूत्रधारविदूषकसंवाद, सुधन्वा राजाच्या एका राणीच्या तोंडांत ' इष्ट जनाला तुष्ट करण्याकरितां, ... कष्ट देऊन " इत्यादि 'ष्ट' कारांची गर्दी आहे. हा सर्व संस्कार पौराणिक नाटकें रात्रंदिवस त्यांच्या डोळ्यांपुढें घोळत होतीं त्यांचा आहे. स्वतः आण्णासाहेब म्हणत असत कीं, "आमटी नाटकें, (पौराणिक नाटकांना आमटी नाटकें म्हणत असत) डोक्यांत घोळत असल्याचा हा परिणाम."

किर्लोस्कर कवि म्हणून, नाटककार म्हणून व नट म्हणून निरनिराळ्या अवस्थांतून गेले आहेत व त्यांचें विवेचन निबंधकारांनीं मार्मिकतेनें केलें आहे. कोठें कोठें विषयांतर झालें आहे, परंतु लिहितांना विषयविवेचनाच्या भरांत

असें होणें स्वाभाविक आहे. या सर्व विवेचनाचा मतितार्थ आण्णासाहेब प्रासादिक कवि होते, उत्तम नाटककार होते व नाट्यकुशल नट होते, हें निबंधकारांनीं सिद्ध केलें आहे. अशा पद्धतीनें टीकात्मक ग्रंथ विवेचक दृष्टीनें झाले पाहिजेत. इंग्रजी भाषेंत नाट्यविषयक वाङ्मय अपार आहे. मराठी भाषेंत, त्याचा श्रीगणेशा नाहीं म्हटलें तरी चालेल. ती उणीव प्रस्तुत निबंधाचे लेखक डॉ. साठे व रा. जोशी हे आपल्या चौकस बुद्धीनें भरून काढतील अशी आशा करण्यास जागा आहे.

पुणें,
ता. १७-१०-१९३०

शंकर बापूजी मुजुमदार.

ॐ

वर्गणीदार व्हा!] **कृष्णं वंदे जगद्गुरुम्** [वर्गणीदार व्हा!!

प्रसिद्ध, अप्रसिद्ध अशा २० टीकांसह १६ भागांत प्रसिद्ध होणारी

पद्यसंख्या अजमासें २००००० } **श्रीमद्भगवद्गीता** { आकार रॉयल ८ पेजी

टीकाकारांचीं नांवें

प्रकाशित—१ ज्ञानेश्वर, २ सोपानदेव, ३ मुक्तेश्वर, ४ वामन, (यथार्थदीपिका), ५ वामन (शांडिल्य), ६ रंगनाथ मोगरेकर, ७ रमावल्लभदास, ८-९ मोरोपंत (२), १० तुकाराम पांडुरंगदास, ११ उद्धवचिद्धन.

अप्रकाशित—१ दासोपंत (गीतार्णव), २ दासोपंत, (गीतार्थबोधचंद्रिका), ३ माधव नारायणदास, ४ माधव (तंजावर प्रत), ५ अच्युताश्रम, (बालबोधिनी) ६ निवृत्तिदेव, ७ वामन (द्विजोत्तम), ८ रत्नाकर, ९ हरिपंडित, १० यादव प्रभाकर वटक—अशा उत्तमोत्तम टीकांचा संग्रह—चवदा भाग, पंधराव्या भागांत इतर गीता, उपसंहार आणि गीतेविषयींची शक्य ती माहिती; व सोळावा भाग, गीताकोश. दर ३ महिन्यास १ भाग याप्रमाणें सरासरी ४ वर्षांत सबंध ग्रंथ प्रसिद्ध होईल. शतकांतून एकादे वेळींच प्रसिद्ध होणाऱ्या असल्या राष्ट्रीय ग्रंथास प्रत्येकानें संग्रहित करावें. जास्त माहितीकरितां १ आण्याचें तिकीट पाठवून नमुनापत्रक मागवा. एक रुपया आगाऊ भरून वर्गणीदार होणारास सर्व भाग पाऊणपट किंमतींत मिळतील.

प्रकाशक:—**रा. स्वा. नाईक**, बी. ए.,
१६९३, बोगारवेस, (वेळगांव)

इंग्लंडांतील जगप्रसिद्ध नट

ग्यारिक याचें चरित्र (सचित्र)

आण्णासाहेब किर्लोस्कर हे जसे महाराष्ट्र-नाट्यकलेंत क्रांतिकारक नाटककार होऊन गेले, तसाच 'ग्यारिक' हा पाश्चात्य नाट्यकलेंत १८ व्या शतकांत क्रांति-कारक नट होऊन गेला. याचें चरित्र प्रत्येक नटानें तसेंच सर्व महाराष्ट्रियांनीं अवश्य वाचावें.

किं. १०४, ट. हं. शि.

कसबा पेठ, घ. नं. १९९ पुणें सिटी. } शं. बा. मुजुमदार.